

# **DER GESCHMACK DES VOLKSBÜHNENPUBLIKUMS**

**Untersuchungen zur Wirkungsbreite der Geschmacks-  
faktoren mit besonderer Berücksichtigung der  
Volksbühnen-Vereine bis zu 1500 Mitgliedern**

## **Inaugural - Dissertation**

**zur Erlangung des Grades eines Doktors der Philosophie  
der Philosophischen Fakultät der Freien Universität Berlin**

**vorgelegt von**

**Peter Bochow**

**aus Berlin**

**Berlin 1965**

Druck:  
ERNST-REUTER-GESELLSCHAFT  
der Förderer und Freunde der Freien Universität Berlin e.V.  
DISSERTATIONS-DRUCKSTELLE  
1 Berlin 33, Garystr. 45

# **DER GESCHMACK DES VOLKSBÜHNENPUBLIKUMS**

**Untersuchungen zur Wirkungsbreite der Geschmacks-  
faktoren mit besonderer Berücksichtigung der  
Volksbühnen-Vereine bis zu 1500 Mitgliedern**

## **Inaugural - Dissertation**

**zur Erlangung des Grades eines Doktors der Philosophie  
der Philosophischen Fakultät der Freien Universität Berlin**

**vorgelegt von**

**Peter Bochow**

**aus Berlin**

**Berlin 1965**

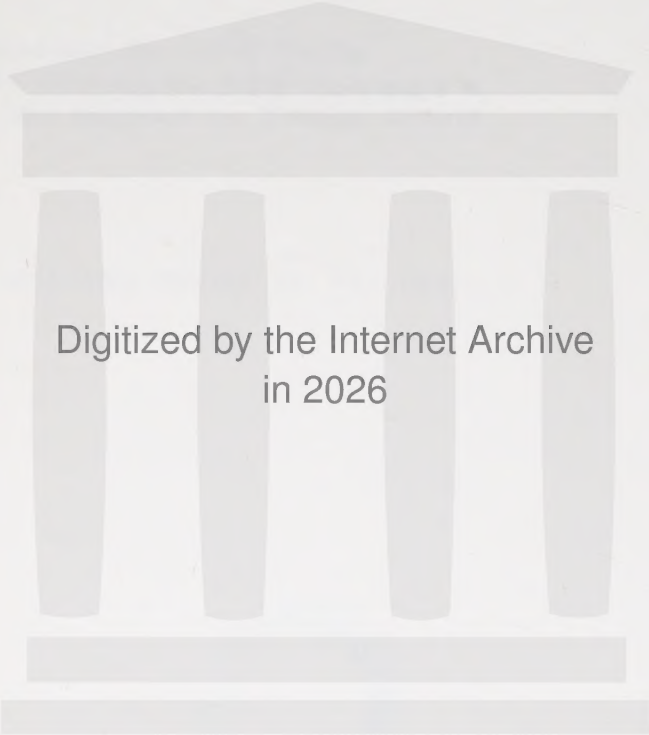
Gedruckt mit Genehmigung  
der Philosophischen Fakultät der Freien Universität Berlin

Dekan: Professor Dr. Werner Philipp  
Referent: Professor Dr. Wolfgang Baumgart  
Korreferent: Professor Dr. Eckehard Catholy

Tag der mündlichen Prüfung: 14. Juli 1965



## Meinen Eltern



Digitized by the Internet Archive  
in 2026

## INHALT

|                                                                                                   |    |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| Vorwort .....                                                                                     | 7  |
| Einleitung .....                                                                                  | 9  |
| Kapitel I : Geschmack und Geschmacksbildung im<br>Rahmen der Volksbühnenbestrebungen ...          | 23 |
| A. Geschichte der deutschen<br>Volksbühnenbewegung .....                                          | 23 |
| B. Verankerung des Moments der<br>Geschmacksbildung in der insti-<br>tutionellen Sinngebung ..... | 27 |
| C. Geschmack und Publikum .....                                                                   | 34 |
| D. Möglichkeiten der Geschmackser-<br>ziehung in der Volksbühnen-<br>praxis .....                 | 38 |
| 1. Spielplanpolitik .....                                                                         | 38 |
| (a) Einflußnahme auf die<br>Theater .....                                                         | 38 |
| (b) Haltung der Volksbühnen bei<br>Eingriffen von staatlicher<br>oder kommunaler Seite .....      | 40 |
| (c) Auswahl der Stücke .....                                                                      | 43 |
| 2. Besuchsverpflichtung .....                                                                     | 44 |
| 3. Vereinszeitschriften .....                                                                     | 45 |
| 4. Mündliche Aufklärungsarbeit,<br>Vorträge, Diskussionen .....                                   | 46 |
| Kapitel II : Konstante Geschmacksfaktoren .....                                                   | 49 |
| A. Spielplanpolitik und Besuchs-<br>verpflichtung .....                                           | 51 |
| 1. Umfang der Fluk-<br>tuation .....                                                              | 53 |
| 2. Spielplanpolitik .....                                                                         | 54 |
| 3. Mitgliedergruppen und<br>Geschmacksbildung .....                                               | 59 |
| B. Fernsehen .....                                                                                | 64 |
| Kapitel III : Unabhängige variable Geschmacks-<br>faktoren .....                                  | 75 |
| A. Bildungs- u. Sozialschicht .....                                                               | 75 |
| 1. Berufsgruppen .....                                                                            | 76 |

|                                                                 |     |
|-----------------------------------------------------------------|-----|
| 2. Geschmacksverhältnisse .....                                 | 87  |
| B. Generationsbindungen .....                                   | 110 |
| C. Geschlecht .....                                             | 119 |
| D. Stadt- u. Landbevölkerung .....                              | 124 |
| E. Konfessionen .....                                           | 131 |
| Kapitel IV: Abhängige variable Geschmacksfaktoren ..            | 137 |
| A. Vereinszeitschriften .....                                   | 137 |
| B. Mündliche Aufklärungsarbeit,<br>Vorträge, Diskussionen ..... | 141 |
| Schlußbemerkung .....                                           | 145 |
| Literaturverzeichnis .....                                      | 147 |

## VORWORT

Die technischen Schwierigkeiten einer Untersuchung wie der vorliegenden setzen einen großen Apparat (Fragebogenerhebungen, Interviews, Aktenstudien usw.) und damit die Hilfe vieler direkt oder indirekt Beteiligten voraus. Es sei mir deshalb gestattet, an dieser Stelle allen Persönlichkeiten und Organisationen zu danken, durch deren freundliche Unterstützung das Zustandekommen meiner Arbeit ermöglicht wurde.

An erster Stelle genannt seien meine akademischen Lehrer, denen gegenüber ich mich aufs tiefste verpflichtet fühle. Auch den Herren Professoren Helmuth Plessner und Hans P. Bahrdt (Soziologisches Seminar der Georg-August-Universität in Göttingen), Herrn Dr. Günter Meyer (Redaktion "Die Deutsche Bühne"), Herrn Dr. Henning Rischbieter (Volksbühne Hannover e.V.) sowie dem Institut für Demoskopie in Allensbach werde ich stets besondere Dankbarkeit bewahren für die freundliche Überlassung wertvollen Materials und für das Interesse, das sie dieser Arbeit zukommen ließen.

Die wohl bedeutsamste Förderung erfuhr ich durch den Verband der deutschen Volksbühnen-Vereine e.V. und zahlreiche Volksbühnenvorstände und -mitarbeiter. Es ist leider nicht möglich, hier jedem einzelnen persönlich und unter Namensnennung zu danken. Stellvertretend für alle anderen seien genannt Herr Gerhard Schmid (Verbands-geschäftsführer), dem ich für seine unermüdliche lebenswürdige Hilfeleistung in ganz besonderem Maße verpflichtet bin, und Herr Dr. Günter Schulz (2. Geschäftsführer), ferner die Damen Charlotte Mayer (Volksbühne Regensburg e. V.), Elly Schwab-Schneider (Theatergemeinde Volksbühne Freiburg), Ilse Wetz (Volksbühne Baden-Baden) und die Herren Friedrich Wilhelm Adami (Volksbühne Hanau e. V.), Helmuth Barth (Volksbühne Hildesheim e. V.), Dr. A. Paul (Volksbühne Tuttlingen e. V.), Herbert Tietz (Theatergemeinde Witten e. V.) und Bruno Zühlsdorff (Volksbühne

Uelzen e. V.). Ohne ihre und vieler Ungenannten Mitarbeit hätte diese Untersuchung nicht geschrieben werden können.

## EINLEITUNG

Aufgabe dieser Studie ist eine Analyse der ästhetischen Disposition des Volksbühnenpublikums mit dem Ziel, Aufschlüsse über bedingende Faktoren, Wandel und gegenwärtige Beschaffenheit des "Geschmacks" dieser Publikumsgruppe an Werken des Sprechtheaters zu gewinnen. Es wurden nur solche Volksbühnen in die Untersuchung einbezogen, die dem Verband der deutschen Volksbühnen-Vereine (Sitz Berlin) angeschlossen sind.<sup>1)</sup> Aus noch näher zu erläuternden methodischen Gründen fanden dabei die kleinen Volksbühnen-Vereine besondere Berücksichtigung.

Der Theaterwissenschaft obliegt die Erforschung aller historischen, systematischen und soziologischen Erscheinungsformen von "Theater", und zwar mittels einer spezifischen, nur ihr eigenen Methode, die sie des Verdachts enthebt, lediglich ein Konglomerat mehrerer Wissenschaften oder gar nur ein "spezialisierter Ableger" der Philologie zu sein.<sup>2)</sup> Eine wissenschaftliche Methode bestimmt sich jedoch auch nach der jeweiligen konkreten Zielsetzung oder wird zumindest durch diese modifiziert. Deshalb muß auch die Theaterwissenschaft von Fall zu Fall prüfen, wieweit die Komplexheit ihres Gegenstandes ein vorsichtiges Überschreiten der engeren Fachgrenzen und die Heranziehung außerdisziplinärer Methoden und Resultate rechtfertigt. Immer jedoch steht für sie - im Gegensatz zur Literaturwissenschaft - das Theaterkunstwerk im Mittelpunkt: der sich an mehrere Sinne wendende "Theaterabend" mit allen seinen geschichtlichen, künstlerischen, sozialen, wirtschaftlichen, technischen und rechtlichen Komponenten. Methodischer Ausgangspunkt der Theaterwissen-

- 
- 1) "Die Bühne" Aachen und die Volksbühne München, die wegen des von ihnen angewandten Staffelpreissystems aus dem Verband ausgeschlossen wurden, sind daher nicht mitbehandelt.
- 2) Vgl. hierzu H. A. Frenzel, Theaterwissenschaft. In: Universitas litterarum. Hg. Werner Schuder. Berlin 1955. S. 588 ff. Ferner K. Poerschke, Das Theaterpublikum als soziologisches und sozialpsychologisches Phänomen. Diss. Univ. Köln 1951. S. 1 ff.

schaft ist dabei der m i m i s c h e U r t r i e b des Menschen und die Rekonstruktion (besser: schöpferische Wiederherstellung) aller daraus resultierenden kultischen und kulturellen Manifestationen. Wenn die Theaterwissenschaft ihre Grenzen zu überschreiten scheint, geschieht dies nur insofern und in dem Maße, als damit ihrem Anliegen, das "Gesamtphänomen des Theaters zu erkennen und darzustellen" <sup>3)</sup>, gedient ist.

Mit dem Aspekt, daß das Kunstwerk auch eine nach außen, eine der Gesellschaft zugewandte Seite hat, beschäftigt sich die Soziologie der Kunst, ohne freilich den Anspruch zu erheben, auf diesem Wege das Wesen der Kunst, die schließlich ihr eigenes Reich, ihre eigenen Gesetze hat, zu erfassen.<sup>4)</sup> Die soziologische Betrachtungsweise ist im Bereich der Literaturwissenschaft nicht unumstritten. So warnt Teesing <sup>5)</sup> davor, allzu hohe Erwartungen an eine "sozialliterarische" Methode zu knüpfen, und weist - wohl zu Recht, wenn auch etwas pointiert - auf deren Gefahren hin: Sie arbeite gern "mit statistischem Material, wobei die Qualität und das Gewicht der Werke nicht in Anschlag gebracht werden können, und sie zeigt eine gewisse Vorliebe für die nüchternste und konkreteste, wo nicht die platteste und wohlfeilste Erklärung der Fakta, so daß Tieferliegendes leicht übersehen wird."

Solcherlei Klippen wird gewiß auch eine soziologisch orientierte Forschung innerhalb der Theaterwissenschaft im Auge zu behalten haben; da jedoch das Theaterkunstwerk in weit stärkerem Maße als etwa die Dichtung in ein soziales Beziehungsgeflecht eingebettet ist, erscheint der soziologische Aspekt hier nicht nur weniger abwegig, sondern für bestimmte Untersuchungsfelder der Theaterwissenschaft schlechthin unerläßlich. Das gilt in erster Linie für die P u b l i k u m s f o r s c h u n g . Ihre Bedeutung wird noch allzu leicht unterschätzt. Julius Babs Hauptwerk "Das

---

3) Carl Niessen, Handbuch der Theater-Wissenschaft. Emsdetten 1949. Bd. I, 1 S. 210

4) Vgl. H. P. H. Teesing, Das Problem der Perioden in der

Theater im Lichte der Soziologie" (1931), das als grundlegender systematischer Ansatz einer theatersoziologischen Forschung betrachtet werden kann, fußt auf dem Grundgedanken, daß sich die Assoziationen und Prozesse im Theaterleben, so vielfältig sie auch sein mögen, um die "elementare Dreiheit" des Theaterereignisses: **D r a m a t i k e r**, **S c h a u s p i e l e r** und **P u b l i k u m** gruppieren.<sup>6)</sup> Es gilt heute als gesicherte Erkenntnis, daß das Theaterpublikum einen autonomen und integrierenden Bestandteil des Theaterkunstwerks darstellt, der "durch sein Verhalten (Beifallsfreudigkeit oder Reserviertheit), durch seine Kontaktbereitschaft und seine Kontaktnahme mit dem Bühnenvorgang und seinen Trägern, durch seine geistige und psychische Gestimmtheit gestaltend am theatralischen Erlebnis beteiligt ist".<sup>7)</sup>

Gleichwohl ist das Interesse der Forschung an diesem Objekt - insbesondere in Deutschland - gering. Außer Babs Schrift liegen nur einige theoretische Versuche<sup>8)</sup> sowie Rudolf Weils Studie über das Berliner Theaterpublikum zur Zeit der Direktion Ifflands<sup>9)</sup> vor. Empirische Untersuchungen fehlen fast völlig, und so sind Struktur, Funktion und ästhetischer Geschmack des Theaterpublikums noch weit- hin terra incognita.

Das mag mit den Vorbehalten zusammenhängen, denen eine "Kunstsoziologie" hierzulande vielfach begegnet, ferner mit dem Mangel an durchgebildeten Methoden, zum Teil wohl auch mit den erheblichen finanziellen Erfordernissen, die

---

Literaturgeschichte. Groningen 1949. S. 93

5) Derselbe, daselbst. S. 89

6) Vgl. hierzu auch Marta Mierendorff, Soziologie des Theaters. In: Handwörterbuch der Sozialwissenschaften. Stuttgart/Tübingen/Göttingen 1959. S. 372 ff.

7) Hans Joachim Lieber, Theater. In: Wörterbuch der Soziologie. Stuttgart 1956. Bd. X. S. 540

8) Poerschke, a. a. O.; C. W. Sauermann, Kritik und Publikum. Diss. Köln/Emsdetten 1935; B. Schöne, Schauspiel und Publikum. Diss. Frankfurt/M. 1927

9) Das Berliner Theaterpublikum unter A. W. Ifflands Direktion. Berlin 1932

einem exakten Vorgehen auf dem Boden der empirischen Sozialforschung gestellt wären. Indessen darf in diesem Zusammenhang ein weiterer Umstand nicht übersehen werden. Im Gegensatz zu den Massenmedien (Film, Hörfunk, Fernsehen, bis zu einem gewissen Grade aber auch Buchhandel und Presse), für die die Struktur- und Meinungsforschung ihrer Rezipienten längst ein unentbehrliches Mittel der materiellen und ideellen Beziehungsregelungen zwischen "Kulturproduzenten" und "Konsumenten" darstellt<sup>10)</sup>, ist bei den Theaterträgern eine vergleichbare Interessenlage - und damit ein entsprechender Forschungsantrieb - nicht gegeben. Das erklärt sich einmal rein äußerlich aus der wirtschaftlichen Stabilität und Risikofreiheit, die das deutsche Theaterwesen durch den strukturellen Wandel vom Geschäftstheater- zum Subventionssystem sowie durch die dynamische Entwicklung der Besucherorganisationen gewonnen hat (es ist vom Publikum und seinen Wünschen weitgehend unabhängig geworden); zum anderen mögen hier auch Gründe vorliegen, die der Anglist L. L. Schücking geltend macht, wenn er auf die denkwürdige Erscheinung hinweist, daß dem breiteren Kunstpublikum eine Urteilsfähigkeit im ästhetischen Wertbereich grundsätzlich nicht mehr zuerkannt wird: "Das Publikum ist mehr oder minder entmündigt...Nichts ist dafür bezeichnender, als daß viele Zeitungen bei Uraufführungen von der Stellungnahme des Publikums kaum mehr berichten...Wie das Stück aufgenommen wurde, ist fast gleichgültig. Es gab Theater, wie seinerzeit dasjenige der Louise Dumont in Düsseldorf, in denen dieser Zustand sozusagen gesetzmäßig wurde, indem man

---

10) Vgl. Marta Mierendorff, Lebt das Theater? Berlin 1960. S. 6. - Ferner: Fritz Eberhard, Der Rundfunkhörer und sein Programm. Berlin 1962

11) Schücking scheint in diesem Zusammenhang jedoch zu übersehen, daß auch die Theaterkritik erheblich an Einfluß eingebüßt hat durch das Aufkommen der Besucherorganisationen (insbesondere der Volksbühne), die den Erfolg oder Mißerfolg einer Aufführung fast gänzlich unabhängig von der "Urteilsfindung" der Feuilletonkritik machen. Dieses Gefühl einer gewissen Ohnmacht scheint auch die heftigen Ausfälle gegen die Volksbühne zu erklären, zu denen sich Theaterrezensenten in Städten mit einer starken derartigen Besu-

Beifalls- oder Mißfallensäußerungen überhaupt abschaffte. ...Das Recht der ästhetischen Urteilsfindung ist grundsätzlich dem Publikum entzogen und in die Hände des allgewaltigen Kritikers gelegt. Der Kritiker steht als eine Art ästhetischer Aufsichtsbehörde gegenüber dem Publikum da.<sup>11)</sup> Diese Erscheinung hat eine dreifache Wurzel: die Veränderung der Stellung von Kunst und Künstler im Leben..., ferner die...immer weiter fortgeschrittene Zerklüftung und damit Ohnmacht des Publikums und schließlich die historischen Gründe, die bis in die literarische Revolution des Naturalismus zurückführen. Der harte Kampf, den der Naturalismus gegen die Rückständigkeit eines Publikums führen mußte, das doch beileibe nicht bloß auf dem Gebiet der Kunst zurückgeblieben war, hat mit einer völligen Niederlage des Publikums geendet. Jede verspätete Anerkennung aber mußte jetzt dem Dogma neue Nahrung liefern, das heute ehern und unantastbar dazustehen scheint, daß das Publikum eben nicht imstande sei, den wahren Künstler bei seinem Auftauchen zu begreifen."<sup>12)</sup>

Nun wäre es gewiß verfehlt, in das andere Extrem zu fallen und dem Publikum gleichsam die Funktion einer "letzten Instanz" zuzuerkennen.<sup>13)</sup> Die Publikumsmeinung hat zweifellos die "Fehlerquellen des Massenurteils und aller Augen- und Ohrenerlebnisse".<sup>14)</sup> Wir sind auch durchaus bereit, Poerschke<sup>15)</sup> zuzustimmen, wenn er erklärt, der "viel zitierte und verantwortlich gemachte Publikumsgeschmack (sei) eigentlich weder positiv noch negativ je schöpferisch gewesen". Wir bezweifeln mit Hass<sup>16)</sup>, ob es Aufgabe des Theaters sein kann, in gleichem Ausmaß, wie es

---

cherorganisation (z. B. in West-Berlin) gelegentlich immer wieder hinreißen lassen.

12) Levin L. Schücking, Soziologie der literarischen Geschmacksbildung. 3., neu bearbeitete Auflage. Bern und München 1961. S. 67

13) Diese Ansicht vertritt z. B. der Bühnenautor Sigmund Graff (Taktik des Theaters. In: Das Manuskript. Handbuch für Autoren. Wilhelmshaven 1954. S. 210 f.): "Das Publikum hat immer recht...Sein Urteil...ist in jeder Hinsicht unanfechtbar." - Vgl. hierzu auch Poerschke, a. a. O., S. 70

den Massenkommunikationsmitteln zukommt, den Geschmack seiner "Rezipienten" bei der Spielplangestaltung zu berücksichtigen, und wir glauben auch nicht, daß die Wirkung eines Theaterstücks auf ein Publikum relevant ist für die Qualität dieses Stücks als Werk der Literatur.<sup>17)</sup> Dennoch vertreten wir die Ansicht, daß aus alledem kein genereller Einwand gegen empirische Geschmacksuntersuchungen hergeleitet werden kann; denn abgesehen davon, daß schon mit dem Bedürfnis theoretischer Einsicht schlechthin eine legitime Begründung für die wissenschaftliche Durchdringung der Materie gegeben wäre, dürfte auch die kulturpolitische Praxis von der Erstellung exakter Erkenntniszusammenhänge auf diesem Gebiet partizipieren. Hier kommen z. B. die kleineren Volksbühnen-Vereine in Betracht. Die Volksbühne, die dem Theater heute ein gut Teil seines Risikos abnimmt, ist ihrerseits keineswegs von der vox populi unabhängig. Denn da sie dem Theater viele Menschen zuführt, die als "freie Besucher" kaum zu gewinnen oder gar als Stammpublikum zu halten wären, muß sie - gerade wenn es sich um einen nicht sehr mitgliederstarken Verein handelt - in ihrer Spielplangestaltung um einen Kompromiß zwischen ihren eigenen kulturpädagogischen Zielen einerseits und dem Geschmack der Gruppe der indifferenten Mitglieder<sup>18)</sup> andererseits bemüht sein. Verfehlt sie das rechte Maß, so sind unter Umständen so zahlreiche Austritte die Folge, daß (sofern die Verluste nicht durch verstärkte Werbemaßnahmen kompensiert zu werden vermögen) ihre Existenz gefährdet ist. Genaue Kenntnis der Erwartungseinstellungen der Mitglieder ist hier also eine entscheidende Arbeits-

---

14) Frenzel, a. a. O., S. 602

15) A. a. O., S. 70

16) Anläßlich einer Diskussion auf der IX. Tagung der Dramaturgischen Gesellschaft wandte sich der Germanist Hans-Egon Hass gegen die Tendenz, dem Theater eine ähnliche Bestimmung zuzuschreiben wie den modernen Massenmedien. Vgl. Dramaturgische Gesellschaft. Jahresband 1961. Protokoll der IX. Dramaturgentagung, Hamburg S. 177 f.

17) Derselbe, daselbst

18) Vgl. S. 56 f.

bedingung.<sup>19)</sup> Gerade am Beispiel der Volksbühne zeigt sich, daß Publikumserziehung Publikumserforschung voraussetzt.

Mierendorff<sup>20)</sup> gibt - von der Seite der Kunstsoziologie her - zu bedenken, daß eine systematische Geschmacksforschung Rückschlüsse zuließe auf das Vermögen bestimmter Besuchergruppen, sich im Rahmen der ästhetischen Kommunikation aus der eigenen Haltung und Situation heraus und in das dramatische Geschehen einbeziehen zu lassen.<sup>21)</sup> Sie würde aber darüber hinaus zu der Frage führen, inwieweit das "Volk" überhaupt - bewußt und mitverantwortlich - Mitträger des Willens zum Theater als Institution ist.<sup>22)</sup> Damit aber würden endlich auch alle um diese Problematik kreisenden Denkansätze aus der Ebene subjektivistischer Feuilletonversuche in den emotionsfreien Bereich wissenschaftlicher Betrachtung gehoben.

Es wurde im Vorstehenden bereits betont, daß die Publikumswirksamkeit eines Stücks keinen literarischen Wertmaßstab darstellt. Das bedeutet freilich nicht, daß ihr gar kein Interesse zukäme. Die Theaterwissenschaft kann das Drama ungeachtet seines literarischen Wertes immer nur als ein Teil des Ganzen, als e i n e (und mitunter nicht einmal die wichtigste) Komponente des Theaterkunstwerks betrachten, als S p i e l t e x t, der der Aufführung zu Grunde liegt und dessen immanenter mimischer Gehalt, dessen spezifischer Grad an theatralischer "Umsetzbarkeit" im Rahmen unserer Disziplin nun allerdings sehr stark interessieren muß. Nur in diesem Sinn ist der vorliegende Versuch zu verstehen, den "Geschmack" und damit auch die

---

19) So erklären sich etwa die gar nicht seltenen, aber für gewöhnlich recht hilflosen Versuche einzelner Volksbühnen, die "Meinungen" ihrer Mitglieder durch "Umfragen" (meist Fragebogen, die zurückgeschickt werden sollen) zu ermitteln.

20) Soziologie des Theaters, a. a. O.

21) Daselbst, S. 375

22) Daselbst, S. 374

Theaterwirksamkeit der an den deutschen Bühnen gespielten Stücke am Beispiel des Volksbühnenpublikums, vornehmlich aber am Beispiel der Mitglieder der kleinen Volksbühnen-Vereine zu untersuchen.

Diese Eingrenzung unseres Untersuchungsobjekts bedarf noch näherer Begründung. Es gibt in der Bundesrepublik Deutschland einschließlich West-Berlins gegenwärtig 106 Volksbühnen-Vereine, die der Dachorganisation in Berlin angeschlossen sind.<sup>23)</sup> Davon entfallen 14 auf die Gruppe der großen, 19 auf die der mittleren und 73 auf die der kleinen Vereine. Wir nehmen hier diejenige Klassifizierung vor, die auch in der Volksbühnenpraxis üblich ist und derzufolge Vereine mit einer Mitgliederzahl bis zu 1500 als kleine, von 1500 bis zu 7000 als mittlere und von mehr als 7000 als große Volksbühnen gelten. Während die großen Vereine einen umfangreichen Verwaltungsstab benötigen<sup>24)</sup> und auch die mittleren Vereine meist nicht ohne eine eigene Geschäftsstelle auskommen, die bis zu fünf hauptamtlich Angestellten zählen kann, wird die gesamte Arbeit der kleinen Volksbühnen jeweils von einer bis zu höchstens drei ehrenamtlich tätigen Personen (ohne eigene Geschäftsstelle) geleistet.<sup>25)</sup> Die Vermutung liegt nahe - und sie wird in der Praxis vollauf bestätigt -, daß bei dieser Gruppe der Kontakt zwischen der Volksbühnenleitung und den Mitgliedern noch besonders eng ist. In der Regel kennt der Vorstand fast jedes Mitglied persönlich, er kennt in etwa seine Neigungen und Abneigungen und bespricht mit ihm Anregungen, Wünsche und Beschwerden. Diese Kontaktmöglichkeit und die damit verbundene genaue Kenntnis der Mitglieder ist bei größeren Vereinen naturgemäß nicht mehr gegeben - ein Umstand, der entscheidend für eine Beschränkung auf die Gruppe der kleinen Volksbühnen spricht; denn da in den

---

23) Stand vom 31. 12. 1963

24) Die Freie Volksbühne Berlin (115000 Mitglieder am 31. 12. 1963) hat z. B. bis zu 40 hauptamtlich Angestellte, die in einem vereinseigenen Gebäude tätig sind.

25) Vgl. Albrecht Schöne, Genossenschaftsartige Vereinigungen der Theaterbesucher. Eine unternehmensmorphologische Analyse. Göttingen 1960. S. 59 f.

Dienst dieser Untersuchung begreiflicherweise kein aufwendiger demoskopischer Apparat (Direktbefragungen eines repräsentativen Querschnitts der bundesrepublikanischen Volksbühnenmitglieder durch einen Interviewer-Stab) gestellt werden konnte, die Materialien vielmehr in erster Linie auf dem Umweg über die einzelnen Volksbühnenleiter eingeholt werden mußten<sup>26)</sup>, ist nur bei dieser Gruppe gewährleistet, daß die Fehlerquellen, die angesichts der zahlreichen Imponderabilien des Objekts in Rechnung zu stellen sind, bis zu einem vertretbaren Grade eingedämmt, wenn auch nicht gänzlich ausgeschaltet werden können.

Hinzu kommen die durchaus andersartigen Arbeits- und Publikumsverhältnisse bei den Volksbühnen verschiedener Größenordnung.<sup>27)</sup> Sie schließen die statistische Vorbedingung strikter Vergleichbarkeit aus und warnen uns zugleich vor einer allzu raschen Verallgemeinerung der Befunde. Aus einem ähnlichen Grund mußte auch von einer detaillierten Berücksichtigung des Opern-, Operetten- und Konzertprogramms der Volksbühnen abgesehen werden: Bei weitem nicht alle Vereine sind in der Lage, ihren Mitgliedern neben Werken des Sprechtheaters auch solche des Musiktheaters zu vermitteln. Die statistische Basis für einwandfrei begründbare Aussagen wäre hier zu schmal gewesen. Ausblicke auf das Musiktheater werden daher nur in allgemeiner Form erfolgen können.

Trotz der Eingrenzung des Untersuchungsobjekts ergaben sich noch immer erhebliche Schwierigkeiten hinsichtlich der Materialbeschaffung: Die schriftlichen Unterlagen des Verbands und der meisten Vereine aus der Zeit vor 1933 sind

- 
- 26) Diese Methode der Befragung von "Experten" war das ursprüngliche Verfahren der Umfrageforschung; erst später ging man - aus dem Bedürfnis nach größerer Präzision und Quantifizierung - zur unmittelbaren Befragung der Zielpersonen über. Vgl. Elisabeth Noelle, Umfragen in der Massengesellschaft. Hamburg 1963. S. 346
- 27) Die Verschiedenartigkeit hat dazu geführt, daß die Arbeitstagungen der Volksbühnen der einzelnen Größenordnungen gesondert abgehalten werden. Vgl. Schöne, a. a. O., S. 17

unter dem NS-Regime vernichtet worden. Zeitungs- und Zeitschriftenkritiken brachten keine nennenswerten Aufschlüsse. So konnten für diese Jahre nur die Arbeiten Selos, Babs, Brodbeck und Nestriepkes herangezogen werden.

Unsere Untersuchung über die Verhältnisse nach dem Zweiten Weltkrieg reicht bis zur Spielzeit 1962/63. Sie stützt sich hauptsächlich auf folgende Quellen:

- 1) Fragebogenerhebungen. Es wurden zwei Umfragen durchgeführt: Die erste - im Herbst 1963 abgeschlossen - richtete sich an alle Volksbühnen in der Bundesrepublik. Sie hatte eine Rücklaufquote von 40%. Die zweite wandte sich ausschließlich an die kleinen Vereine. Ihre Rücklaufquote betrug 65%. Aus nachstehenden Gründen konnten diese Umfragen nur mit großer Vorsicht ausgewertet werden:
  - a. Die Antworten stellen keine korrekte Repräsentation der angesprochenen Gruppen dar (lediglich die an der Materie interessierten Volksbühnenleiter schickten die Fragebogen zurück).
  - b. Da die Antworten nicht spontan erfolgten, muß mit dem Einfließen taktischer Erwägungen gerechnet werden.
  - c. Die Fragebogen wurden zum Teil nur lückenhaft ausgefüllt.<sup>28)</sup>
- 2) Interviews. Wegen der aufgezeigten Mängel der Fragebogenerhebungen mußte ergänzend der Weg des persönlichen Kontakts gewählt werden. Die Volksbühnenleiter der kleinen Vereine wurden dabei nach einem festgelegten Fragebogenschema befragt. Ferner wurde ihnen ein Verzeichnis der Stücke vorgelegt, die ihre Mitglieder in den Spielzeiten

---

28) Zur Problematik schriftlicher Umfragen vgl. auch Noelle, a. a. O., S. 162 ff.

von 1958/59 bis 1962/63 gesehen hatten. Es wurde gebeten, die Reaktion der Mitglieder - soweit erkennbar, modifiziert nach Gruppen<sup>29)</sup> - auf diese Stücke (und nach Möglichkeit unter Absehen von der Wirkung des Darstellungsniveaus) zu erinnern und nach einem bestimmten Bewertungsschema - zu klassifizieren.<sup>30)</sup> Diese Methode erwies sich als recht fruchtbar. In der Regel konnte der Vorstand auf Grund seiner ständigen Erfahrung mit den Mitgliedern, ferner aus Beschwerdebriefen und Austritten nach bestimmten Stücken, teilweise auch aus persönlichen Notizen Reaktionen und Urteile der einzelnen Gruppen mit ziemlicher Genauigkeit rekonstruieren. Dennoch birgt auch dieses Verfahren potentielle Fehlerquellen:

- a. Es konnte nicht immer das Urteil der Mitglieder über das Stück von ihrem Urteil über die Aufführung unterschieden werden.
- b. Unterschiede in der Gedächtnisleistung müssen berücksichtigt werden. Obwohl nur fünf Spielzeiten zu erinnern waren, mögen sich im einen oder anderen Fall Irrtümer bzw. Ungenauigkeiten eingeschlichen haben.
- c. Unbewußt mag auch mitunter die Meinung eines Volksbühnenleiters über ein bestimmtes Stück (positives oder negatives Vorurteil) darauf abgefärbt haben, wie er die Beurteilung dieses Stücks durch seine Mitglieder glaubte im Gedächtnis behalten zu haben ("selektives Erinnern").

---

29) Vgl. S. 54 ff.

30) Folgende Antwortkategorien waren vorgegeben: 1. "Das Stück fand den üblichen Beifall"; 2. "Das Stück gefiel nicht so gut"; 3. "Das Stück fand begeisterte Aufnahme"; 4. "Das Stück wurde abgelehnt (von der Mehrzahl der Mitglieder)"; 5. "Die Aufnahme des Stücks war geteilt". - In einigen Fällen mußten diese Befragungen auch schriftlich erfolgen. Den mündlichen ebenso wie den schriftlichen Befragungen haftet jedoch der Mangel an, daß durchaus nicht immer mit der wünschenswerten Strenge zwischen literarischem Geschmack der Mitglieder

d. Die Befragungen wurden von einer einzigen Person - dem Verfasser - vorgenommen. Das schließt einmal die Gefahr sich allmählich herausbildender Erwartungseinstellungen seitens des Interviewers ein ("selektives Hören"), zum andern die unbewußte und nur schwer kontrollierbare Beeinflussung der Interviewten durch den Interviewer.

3) Monatsberichte. In den Spielzeiten von etwa 1950/51 bis 1962/63 <sup>31)</sup> sandten die Vereine dem Verband routinemäßig monatliche Berichte zu über Mitgliederzahlen, vermittelte Aufführungen, Kosten, Qualität der Aufführungen sowie Resonanz der Mitglieder auf die einzelnen Stücke. <sup>32)</sup> Diese Monatsberichte konnten für die vorliegende Arbeit ausgewertet werden. Obwohl sie zum Teil lückenhaft sind, stellen sie doch eine wichtige und wertvolle Ergänzung dar, da sie Vergleiche mit den übrigen Angaben (und damit deren Überprüfung) zulassen und vor allem Aufschluß geben über die Spielzeiten vor 1958/59.

4) Umfragen der Vereine. Eine Reihe von Vereinen hat Versuche unternommen, auf dem Weg über Fragebogenaktionen die Meinungen ihrer Mitglieder zu ermitteln. Die Einwände gegen dieses Verfahren wurden bereits unter 1) dargelegt. Jedoch wäre es falsch, den Wert solcher "Umfragen" generell zu leugnen, denn sie vermögen

---

einerseits und ihrem theatralischen Geschmack andererseits unterschieden werden konnte.

31) Seit der Spielzeit 1963/64 ist man von diesem Verfahren abgegangen.

32) Für diesen Zweck standen vorgedruckte, einheitliche Formulare zur Verfügung, die vom Verband kostenlos abgegeben wurden.

zumindest über Einstellungen eines bestimmten, besonders interessierten Kreises der Mitgliedschaft Auskunft zu geben. - Hinsichtlich der soziologischen Struktur der Mitglieder liegen sogar exakte Erhebungen vor.

- 5) Angaben des Verbands. Um den uns möglichen Grad von Genauigkeit und Zuverlässigkeit zu erreichen, wurde das gesamte "Rohmaterial" vor seiner Auswertung dem Volksbühnen-Verband zur Überprüfung der Angaben überstellt. Der Verband konnte wegen seiner zentralen Stellung auch sonst zahlreiche Ergänzungen und Hinweise beisteuern.

Die auf diese Weise gewonnenen Details wurden miteinander verglichen, kombiniert, behutsam zueinander in Beziehung gesetzt und bei Übereinstimmung gleichsam mosaikartig zu dem hier vorgelegten Bild zusammengefügt. Der Verfasser ist sich im klaren darüber, daß seine Ergebnisse in mancherlei Hinsicht unvollständig bleiben mußten. Vollständigkeit war angesichts der aufgewiesenen methodischen und materialen Hemmnisse auch kaum zu erwarten. Die Hauptschwierigkeit der Theaterwissenschaft: der transitorische Charakter des Theaterkunstwerks und die darin wurzelnde Problematik seiner Notation, hat auch für die Betrachtung der Publikumsverhältnisse statt und kann die vorliegende Studie nur als vorläufigen Beitrag zu einer wünschenswerten umfassenden Publikumsforschung erscheinen lassen. So mag man es als Nebenabsicht unserer Arbeit betrachten, zu ähnlichen Untersuchungen anzuregen.



## KAPITEL I : GESCHMACK UND GESCHMACKSBILDUNG IM RAHMEN DER VOLKSÜHNENBESTREBUNGEN

### A. Geschichte der deutschen Volksbühnenbewegung

Abonnement und Volksbühne, die wichtigsten Organisationsformen des Theaterbesuchs, haben sich im Zuge der gesellschaftlichen Emanzipation aufstrebender sozialer Schichten (Bürgertum und "Proletariat") gebildet. Das Abonnement trat in Erscheinung, als die Schauspieltruppen, die zum Teil noch bis ins 19. Jahrhundert hinein in einem direkten Dienstverhältnis zu den Höfen gestanden hatten, mit fortschreitender Emanzipation des Bürgertums entlassen wurden und sich im Raume des Theaters zunehmend höfische und bürgerliche Sphäre berührten. Die Volksbühne wiederum entstand, als der Theaterbesuch aufhörte, vorwiegend ein Privileg des begüterten Bürgertums zu sein.

Trotz prinzipieller Ähnlichkeit der Entstehungsvoraussetzungen dürfen aber nicht die unterschiedlichen Motive übersehen werden, die beide sozialen Schichten mittels der durch sie geschaffenen Organisationsformen ins Theater führten. Dem Bürgertum ging es - neben künstlerischen und anderen Interessen - in erster Linie um die Teilnahme am Theaterleben als einem "gesellschaftlichen Ereignis"; bei der Arbeiterschaft dagegen waren andere Momente im Spiel, auf die sogleich näher eingegangen werden soll.

Ausgangspunkt des deutschen Volksbühnenwesens war Berlin. Hier wie in anderen Großstädten hatte der Wandel vom Agrar- zum Industriestaat, in welchem das Reich begriffen war, zu einem bisher nicht gekannten Anwachsen der Bevölkerung, insbesondere der in den Großbetrieben tätigen Handarbeiter geführt.<sup>1)</sup> Diese Schicht, die um 1890 bereits in erheblichem Maße gewerkschaftlich organisiert war und

---

1) Diese und die folgenden Angaben stützen sich im wesentlichen auf Siegfried Nestriepke, Geschichte der Volksbühne Berlin. I. Teil: 1890-1914. Berlin 1930. S. 1 ff.

eine politische Potenz erster Ordnung darzustellen begann, drängte darauf, nun auch an den kulturellen Gütern stärker zu partizipieren. Besonderes Interesse galt dabei dem Theater: Es stand im Mittelpunkt des geistigen Lebens jener Jahre, und eine neue Kunstrichtung, der Naturalismus, hatte Bühnenwerke hervorgebracht, die zentralen Bezug gerade auf die Probleme des "vierten Standes" nahmen.

Die Anregung zur Gründung einer "Volksbühne" für jene Bevölkerungsschichten, denen der Zugang zum Theater aus finanziellen Gründen verwehrt war, kam aus Kreisen der Arbeiterschaft selbst. Vorbild sollte die "Freie Bühne" sein, eine Vereinigung gleichgesinnter Intellektueller, die durch die Organisation von Aufführungen naturalistischer Bühnenstücke, zumeist unter der Regie Otto Brahm, einen entscheidenden Beitrag zur Durchsetzung des Naturalismus beim bürgerlichen Publikum geleistet hatte. An die Arbeit der "Freien Bühne" anknüpfend erklärten es die Gründer der "Freien Volksbühne" zu ihrem obersten Ziel, die "Kunst dem Volke"<sup>2)</sup> wieder zugänglich zu machen - das aber hieß zunächst nichts anderes als: die Werke des Bühnennaturalismus nun auch der Arbeiterschaft zu erschließen.

Die "Freie Volksbühne" wurde 1890, im gleichen Jahr, als das Sozialistengesetz fiel, unter der Leitung des Schriftstellers Bruno Wille gegründet. Julius Bab<sup>3)</sup> bezeichnet diese Gründung als das "im soziologischen Sinne ...wichtigste Theaterereignis des 19. Jahrhunderts" und arbeitet sehr prägnant ihre Bedeutung heraus: "Hier schloß sich, von der groß aufblühenden Arbeiterbewegung jener Jahre getragen, und zugleich von der neuen, dem proletarischen Problem wahrheitsgemäß zugewandten, naturalistischen Literatur befruchtet, eine Anzahl von Literaten und Arbeitervertretern zusammen, um für jene Masse, die der Geschäftsbetrieb vollkommen vor den Toren des Theaters

---

2) Dieses Motto der Volksbühnenbewegung wurde später auch als Inschrift über das Hauptportal des ersten vereins-

ließ, einen Zugang zur Bühnenkunst zu öffnen. Und hier entstand zum erstenmal in der neueren Theatergeschichte eine Gründung, die nicht den Typus jener Dachbauten hatte, die nicht von der Existenz des Dramaturgen, des Dichters, des Schauspielers ausging. Hier wurde zum erstenmal Publikum organisiert, und zwar ein ganz neues Publikum, das sich in voraussetzungsloser Bereitschaft den Wundern des Theaters überlassen wollte. Äußere Bedingung für den Erfolg des Unternehmens war freilich eine ungewöhnliche Billigkeit des Eintritts, und die gerade wurde erreicht durch die Organisation selbst. Denn da das Theatergeschäft an den Preis jedes Platzes eine ungeheure Risikoprämie knüpfen muß für die freibleibenden Plätze, da in der Unternehmungsspekulation vernünftigerweise immer nur mit ein Drittel vollen Häusern gerechnet werden kann, so ergibt eine Organisation, die durch ein von vornherein bereites Publikum an jedem Spieltage bestimmt das Haus füllt, sofort die Möglichkeit, dreimal so billig zu sein wie jedes Geschäftstheater.

Indessen, daß man für den Platz zunächst nur 50 Pfennig zu nehmen brauchte, war eine Voraussetzung für die neue Gründung, aber nicht ihr eigentliches Wesen. Wichtiger war schon, daß alle Plätze des Hauses unter den Mitgliedern der Volksbühne für jede Vorstellung verlost wurden und werden. Daß also jede plutokratische Scheidung beseitigt und die Einheit und Gleichheit der Zuschauer wenigstens für die Theaterstunden hergestellt ist. Das Wesentlichste aber war, daß die Mitglieder dieser Organisation keine Billettkäufer, auch keine Abonnenten eines Theaterunternehmens waren; sie waren Mitglieder einer sozialen Gruppe, die sich eigens im Willen zum Theatergenuß gefunden hatte; ihre 50 Pfennige waren Mitgliedsbeitrag, und die von ihnen gewählten Vertreter des Vereins sorgten dafür, daß mit diesen Mitteln eine entsprechende Zahl von Vorstellungen für die Vereinsmitglieder zustande kam. Dies war vielleicht seit griechischen

---

eigenen Theaters am Bülowplatz gesetzt.  
3) Das Theater im Lichte der Soziologie. Leipzig 1931.  
S. 182 ff.

Tagen die stärkste Annäherung an eine volksmäßige Organisation des Theatererlebnisses."

Die Gründung wurde durch eine vorteilhafte Konstellation bestimmter Faktoren begünstigt, wenn nicht überhaupt erst ermöglicht. Selo<sup>4)</sup> hat das klar aufgezeigt: "Das Bildungsbedürfnis der Arbeiter war zum großen Teil die Folge ihrer Ausnahmestellung unter dem Sozialistengesetz, und der Naturalismus war die Ursache, daß eine Anzahl von Schriftstellern infolge seiner sozialen Themen dem Sozialismus nahe standen, ja zeitweise sogar der Sozialdemokratie angehörten.<sup>5)</sup> ...Die Verbindung von sozialdemokratischen, straff organisierten Arbeitern, die im Naturalismus die ihnen gemäße Kunstform fanden, mit Schriftstellern, die für dieselben Ziele kämpften, ermöglichte in dieser Zeit die Verwirklichung eines Planes, der so alt ist wie der vierte Stand selbst. Vorher hätte wegen des Sozialistengesetzes ein Theater für das "Volk"<sup>6)</sup> nicht gegründet werden können - ein Jahr später auch nicht mehr, denn da gehörten diese Schriftsteller nicht mehr alle der Sozialdemokratie an. Aber 1890 hatte die Begeisterung für sozialistische Ideen ihren Höhepunkt erreicht."<sup>7)</sup>

Die junge Volksbühne nahm trotz gravierender Anfangsschwierigkeiten, die 1892 zur Abspaltung der "Neuen freien Volksbühne" (Fusion beider Vereine erst 1920) und 1896 zur vorübergehenden Selbstauflösung der "Freien Volksbühne" (Neugründung 1897) führten, einen stetigen Aufschwung, und im Jahre 1914 konnte die "Neue freie Volksbühne" sogar ein aus Geldmitteln der Mitglieder erbautes eigenes Theater am Bülowplatz in Betrieb nehmen.

Nach dem Ersten Weltkrieg setzte die Volksbühnenbewegung im volksten Umfang ein. Zahlreiche Vereine wurden

---

4) Heinz Selo, "Die Kunst dem Volke". Problematisches aus den Jugend- u. Kampfjahren der berliner Volksbühne. Diss. Berlin 1930.

5) S. 65

6) Gemeint war das Proletariat.

7) S. 47

jetzt auch außerhalb Berlins gegründet. Sie schlossen sich 1920 zum "Verband der deutschen Volksbühnen-Vereine" (Sitz Berlin) zusammen. Zehn Jahre später, im Herbst 1930, gehörten dem Verband bereits 305 Volksbühnen mit rund 500 000 Einzelmitgliedern an.<sup>8)</sup>

Unter dem NS-Regime wurden die Volksbühnen aufgelöst bzw. "gleichgeschaltet" - ähnlich wie nach dem Zweiten Weltkrieg in der SBZ. In West-Berlin und der Bundesrepublik lebte die Bewegung nach 1945 wieder auf. Hier gab es in der Spielzeit 1948/49 schon wieder 28 Vereine mit insgesamt 130 000 Mitgliedern. Die Entwicklung führte zu einem Anwachsen auf 106 Vereine mit insgesamt über 430 000 Mitgliedern in der Spielzeit 1963/64.<sup>9)</sup> Das bedeutet, daß die Volksbühne in jeder Spielzeit gegenwärtig etwa 20 % aller in der Bundesrepublik und in West-Berlin verkauften Theaterkarten abnimmt.<sup>10)</sup> Es gibt im Bundesgebiet fast keine Stadt mit stehendem Theater, die nicht auch eine Volksbühne hätte.

#### B. Verankerung des Moments der Geschmacksbildung in der institutionellen Sinngebung

Wenden wir uns nun der Frage nach dem Gewicht der kulturpädagogischen Bestrebungen der Volksbühne im Laufe ihrer historischen Entwicklung zu, so zeigt sich, daß neben dem mittelbaren Zweck des Vereins (Beschaffung verbilligter Karten für die Mitglieder) von Beginn an zugleich unmittelbare kulturelle Zwecke verfolgt wurden. Hierzu gehörte hauptsächlich die Aufgabe, in den Massen das Interesse am Theater zu steigern und ihren Geschmack hinsichtlich der dramatischen Literatur zu erziehen. Damit sollte, nach der Vorstellung Bruno Willes, ein Beitrag zur Bildung der Arbeiterschaft geleistet werden.

---

8) Albert Brodbeck, Handbuch der deutschen Volksbühnenbewegung. Berlin 1930. S. 11

9) Stand vom 31. 12. 1963. Vgl. Der 21. Volksbühnentag. Tagung des Verbandes der deutschen Volksbühnen-Vereine e. V. Augsburg 1964. Schriften des Verbandes der deutschen Volksbühnen-Vereine e. V. Heft 11. Berlin 1964. S. 126

In diesem Punkt knüpfte die Volksbühne an die Bemühungen der Lese- und Diskutierklubs der letzten achtziger Jahre an, denen es gelungen war, Teile der Arbeiterschaft zu einer engeren Anteilnahme an den Vorgängen und Fragestellungen des geistigen Lebens zu bringen.<sup>1)</sup> Das Theater jener Zeit kam für solche Bestrebungen jedoch nicht in Betracht, da es wegen des niedrigen Repertoireniveaus nach Ansicht der Volksbühnengründer nicht als kultureller Faktor gelten konnte. Bruno Willes "Aufruf zur Gründung einer Freien Volks-Bühne" vom 23. März 1890 begann mit den bezeichnenden Worten: "Das Theater soll eine Quelle hohen Kunstgenusses, sittlicher Erhebung und kräftiger Anregung zum Nachdenken über die großen Zeitfragen sein. Es ist aber größtenteils erniedrigt auf den Standpunkt der faden Salongeisterei und Unterhaltungsliteratur, des Kolportageromans, des Zirkus, des Witzblättchens. Die Bühne ist eben dem Kapitalismus unterworfen, und der Geschmack der Masse ist in allen Gesellschaftsklassen vorwiegend durch gewisse wirtschaftliche Zustände korrumpiert worden. Indessen hat sich unter dem Einflusse redlich strebender Dichter, Journalisten und Redner ein Teil unseres Volkes von dieser Korruption befreit. Haben doch Dichter wie Tolstoi und Dostojewski, Zola, Ibsen und Kielland, sowie mehrere deutsche "Realisten" in dem arbeitenden Volke Berlins einen Resonanzboden gefunden. Für diesen zu gutem Geschmack bekehrten Teil des Volkes ist es ein Bedürfnis, Theaterstücke seiner Wahl nicht bloß zu lesen, sondern auch aufgeführt zu sehen."<sup>2)</sup>

Es zeigt sich in diesen Sätzen bereits, welche außerordentliche Bedeutung der realistischen und naturalistischen Dramatik beigemessen wurde. "Guter Geschmack" wurde nahezu gleichgesetzt mit einer Bevorzugung dieser Werke.

---

10) Vgl. Schöne, a. a. O., S. 75

1) Vgl. Nestriepke, Gesch. d. Volksb. Bln., a. a. O., S. 3

2) Erschienen im "Berliner Volksblatt" (zit. nach Nestriepke, Gesch. d. Vb. Bln., a. a. O., S. 10 f.)

Entsprechend formulierte man wenig später auch § 1 der Satzung von 1890: "Der Verein Freie Volksbühne stellt sich die Aufgabe, die Poesie in ihrer modernen Richtung dem Volke vorzuführen und insbesondere zeitgemäße, von Wahrhaftigkeit erfüllte Dichtungen darzustellen, vorzulesen und durch Vorträge zu erläutern."<sup>3)</sup>

An dem pädagogischen Impuls schieden sich jedoch bald die Geister. Denn wenn das Streben des "zu gutem Geschmack bekehrten Teils des Volkes" (gemeint sind vor allem die Arbeiter) zweifellos auch nach Bildung ging, so waren doch diese Kreise andererseits keineswegs bereit, sich durch Theater und Volksbühne "erziehen" zu lassen, wie Wille das vorschwebte. "Es muß hier klar ausgesprochen werden, daß für Wille die Verbreitung von Bildung einen anderen Zweck hatte als den, den die Arbeiter selbst damit verbanden. Bei Wille sollte es sich um die Erziehung von Individualitäten handeln, bei den Arbeitern um die Vorbereitung für das kommende Übernehmen der Herrschaft."<sup>4)</sup> Die Arbeiter wollten nicht erzogen werden, sie "hofften, auf der Bühne die Bestätigung ihrer bereits feststehenden Anschauungen zu finden."<sup>5)</sup> Hierin stimmten sie mit den Ansichten ihrer sozialdemokratischen Parteiführer überein. Auch diese sahen in der "Freien Volksbühne" vornehmlich ein politisches Instrument und nicht, wie Wille, eine Institution, deren Aufgabe es sein müsse, das "Proletariat auf den Geschmack an wirklich edler Kunst"<sup>6)</sup> zu bringen.

Nicht zuletzt der Konflikt zwischen den Exponenten dieser beiden Auffassungen, Wille und Türk<sup>7)</sup>, führte schon 1892 zur Spaltung des Vereins. Wille und fast die gesamte Intelligenz trennten sich von der "Freien Volksbühne" und

---

3) Vgl. Nestriepke, Gesch. d. Vb. Bln., a. a. O., S. 18

4) Selo, a. a. O., S. 51 f.

5) Ders., daselbst, S. 60

6) Ders., daselbst, S. 61

7) Julius Türk war in den Gründungsjahren erster Schriftführer der "Freien volksbühne" und langjähriger Freund Willes.

riefen noch am gleichen Tag eine Gegenründung ins Leben, die "Neue freie Volksbühne", mit der sie ihre Bestrebungen fortsetzten, ohne jedoch zunächst auf rechten Widerhall von seiten der Arbeiter zu stoßen. Der Zusammenschluß der beiden Vereine erfolgte erst 1920, als die zunehmende "Verbürgerlichung" auch der "Freien Volksbühne" einen Kompromiß ermöglichte. Seit dieser Zeit gelang es unter der Führung weitblickender Männer wie Georg Springer, Julius Bab und Siegfried Nestriepke, den Weg von der "Arbeiterbühne" zum "Theater für alle" einzuschlagen.<sup>8)</sup>

Mit der Abkehr von den ursprünglichen, stark sozialgerichteten Bestrebungen und der Lösung des für die ersten Jahre vordringlichen Problems der Kartenverbilligung wurde in zunehmendem Maße das pädagogische Anliegen herausgestellt. In einer Broschüre<sup>9)</sup> betont Nestriepke 1921: "Der Volksbühnenverein hat eine große volkserzieherische Aufgabe; er soll die Massen, gerade auch die weiten Kreise derjenigen, die bis dahin nur in ganz loser Beziehung zur Kunst standen, mit Verständnis für das künstlerische Schaffen, mit Liebe zur ernsten Kunst erfüllen. Er darf dabei nur nicht pedantisch, schulmeisterlich vorgehen. Er darf nicht seine Mitglieder nach einem bestimmten, am grünen Tisch ausgeklügelten System sich "hinaufbilden" lassen wollen. Es muß den Besuchern der Vorstellungen eine bunte Reihe von Darbietungen vorgeführt werden, die ihnen Ausblicke in das künstlerische Fruchtfeld nach allen Richtungen hin gewährt...Jede Einseitigkeit ist zu vermeiden."

Der Verband faßte 1925 die Ziele der Bewegung in einem Programm zusammen. Darin wurden die unmittelbaren kulturellen Interessen der Mitglieder am Verein klar vorangestellt: "Die Volksbühne wendet sich an alle Volksgenossen, die in der Offenbarung des Menschlich-Großen in der Kunst, besonders im Drama, einen höchsten Wert erkennen und des-

---

8) Vgl. Schöne, a. a. O., S. 79

9) Die Theaterorganisation der Zukunft. Volksbühnenbewegung und Sozialisierung des Theaters. Berlin 1921. S. 29 f.

halb jede Unterordnung des Strebens nach seiner Gestaltung unter politische und/oder konfessionelle Gesichtspunkte<sup>10)</sup> ablehnen, die zugleich im Theater ein mächtiges Werkzeug zur Weiterentwicklung der menschlichen Gesellschaft im Sinne einer neuen freiheitlichen Gemeinschaftskultur erblicken, und die aus dieser Gesinnung heraus allen Volksgenossen das Erlebnis der Bühne erschließen will."<sup>11)</sup>

Da sich nach dem Zweiten Weltkrieg das Programm von 1925 als überholt erwies, wurde es 1954 auf dem 16. Volksbühnentag in Stuttgart durch ein neues ersetzt. Ausdrücklich betont wird wieder das pädagogische Anliegen: "Die Volksbühnen wollen die Aufgeschlossenheit ihrer Mitglieder für künstlerische Leistungen und das Verständnis für problematische Werke und neue Gestaltungsformen fördern. Die Pflege zeitgenössischer Dramatik ist den Volksbühnen ein wesentliches Anliegen. Zeitlose Erlebnis- und Erkenntniswerte der Weltliteratur müssen jedoch ausreichend berücksichtigt werden. Tradition und Fortschritt sollen in einem gesunden Verhältnis zueinander stehen. - Die Volksbühnen betrachten es als eine dringende Aufgabe, das Interesse der Jugend für das Theater zu wecken und zu fördern."<sup>12)</sup>

In diesen wie in anderen Fragen sollen die Vereine vom Verband unterstützt werden: Diesem obliegt nach § 3, Abs. 6 der Verbandssatzung von 1954, "das Interesse und die Aufgeschlossenheit für echte Kunst in immer weitere Kreise der Bevölkerung zu tragen."<sup>13)</sup>

---

10) Damit distanzierte sich der Verband zugleich von Piscators Konzeption eines "proletarischen Theaters" einerseits und von den Tendenzen des "christlichen Bühnenvolksbunds" (heute: "Bund der Theatergemeinden") andererseits.

11) Programm des Verbands der deutschen Volksbühnen-Vereine von 1925, erster Absatz.

12) Vgl. Die deutsche Volksbühnenbewegung. Programm und Satzung. Schriften des Verbandes der deutschen Volksbühnen-Vereine e. V., Heft 7. Berlin o. J. S. 8. Eine Interpretation beider Programme gibt Schöne, a. a. O., S. 44 ff.

Richtungweisend für diese Bestrebungen der Volksbühnenbewegung nach dem Zweiten Weltkrieg wurden die Gedanken des langjährigen Verbandsvorsitzenden und 1. Vorsitzenden der Berliner Volksbühne Siegfried Nestriepke, der schon 1948 vor dem Hamburger Volksbühnentag die Notwendigkeit der Geschmacksbildung stark hervorgehoben hatte.<sup>14)</sup> Ausgehend von der Problematik einer Spielplangestaltung auf demokratischer Basis (Mitgliederversammlung) wies Nestriepke darauf hin, daß die Stimmen aus der Mitgliederschaft "einen um so größeren Anspruch auf Berücksichtigung" erheben könnten, je intensiver die Volksbühne die Aufgabe einer "planmäßigen Einwirkung auf die Geschmacksbildung der Mitglieder" erfülle. "Diese Einwirkung ist nicht weniger wichtig als die Sorge um den Spielplan und um gute Aufführungen. Die Anforderungen, die dabei an die leitenden Organe einer Volksbühne gestellt werden, sind nicht gering. Selbstverständlich darf die von der Volksbühne zu leistende Erziehungsarbeit nicht dahin gehen, daß den Mitgliedern eine oberflächliche Vielwisserei über Literatur und Theater vermittelt wird; keinesfalls darf ein Snobismus hochgezüchtet werden, der sich berufen fühlt, über alles mitzusprechen und womöglich ein vorschnelles Urteil zu fällen." Aber ebenso sei auch "jener naive geistige Hochmut" zu bekämpfen, der da meine, mit dem "'angeborenen gesunden Menschenverstand' in künstlerischen Fragen auszukommen. Die Erfahrung lehrt, daß dieser sogenannte gesunde Menschenverstand in der Regel nur zu einer Ablehnung all dessen führt, was vom Herkömmlichen abweicht, insbesondere aller Stoffgestaltungen, die sich in erheblichem Maße von der bloßen Nachzeichnung der Wirklichkeit entfernen." Leicht sträube sich dann die geistige und seelische Bequemlichkeit dagegen, dem Dichter zu folgen, und sein Werk werde als "unverständlicher Quatsch" und "grober Unfug" bezeichnet. Nestriepke fährt fort: "Natürlich ist nicht jede Re-

---

13) Die deutsche Volksbühnenbewegung. Programm und Satzung. A. a. O., S. 13

14) Nestriepke, Der Weg zur Volksbühne. Berlin 1948. S. 16 ff. und 34 ff.

bellion gegen Neues und Ungewohntes in Bausch und Bogen zu verwerfen. Es kann sich in ihr eine sehr berechtigte Ablehnung bloßer Originalitätshascherei manifestieren. Aber nicht selten wird sie doch lediglich der Ausfluß einer gewissen Voreingenommenheit sein, deren Überwindung den Weg zu einem starken künstlerischen Erlebnis ebnen kann...Gewiß ist nicht kritiklose Hinnahme jeder Absonderlichkeit zu lehren, wohl aber Respekt vor jedem ehrlichen Ringen um neue Formen des künstlerischen Ausdrucks. Auch wo Ungewohntes geboten wird, muß zunächst Bereitschaft bestehen, es zu begreifen und aus ihm inneren Gewinn zu ziehen. Erst dann darf vorsichtig die kritische Sonde angelegt werden."<sup>15)</sup>

Wir fassen zusammen: Die Volksbühne hat sich von Beginn an in steigendem Maße auch für die Erziehung ihrer Mitglieder hinsichtlich des literarischen und theatralischen Geschmacks eingesetzt. Die Hebung des Kunstverständnisses lag nach Ansicht der führenden Männer der Bewegung im wohlverstandenen Interesse der Mitglieder. "Bruno Wille, der die Volksbühne als ein volkspädagogisches Unternehmen betrachtete, ging allerdings in dieser Richtung zu weit. Er unterstellte den Mitgliedern grundsätzlich mangelndes Kunstverständnis und beschränkte daher ihre Mitbestimmung in künstlerischen Fragen in der Satzung, was einem engeren Verhältnis zwischen Vorstand und Mitgliederschaft abträglich war. Heute werden die Mitglieder auch noch 'erzogen', aber sie spüren es nicht mehr, weil sie selbst an dieser Erziehungsarbeit mitwirken. In letzter Zeit haben sogar die pädagogischen Aufgaben einen Vorrang vor den sozialen erhalten, da die soziale Verpflichtung der Volksbühne im ganzen gesehen nicht mehr so dringlich ist wie früher."<sup>16)</sup> Wie sich jedoch die Volksbühne in der Gegenwart bemüht, beide Aufgaben miteinander zu verbinden, zeigen die Ausführungen des 1. Verbandsvorsitzenden, Kultusminister a. D. Richard Voigt, in einem Referat auf dem 21. Volksbüh-

---

<sup>15)</sup> Ders., daselbst, S. 35 f.

<sup>16)</sup> Schöne, a. a. O., S. 49 f.

mentag in Augsburg 1964: "Die Volksbühne versucht, indem sie den Mitgliedern die Theaterunterhaltung zu erschwinglichen Preisen ermöglicht, eine Bildungsaufgabe zu lösen. Durch Einführung in Theaterstücke, durch Besprechung von Aufführungen, durch Arbeits- und Nachwuchskräftekonferenzen, durch Verbandszeitschriften und lokale Theaterblätter vieler...Volksbühnenvereine will sie den Geschmack der Mitglieder differenzieren, Gefühl fürs Wahre, Form und Qualität bringen, will sie zu ständigem Theaterbesuch anregen."<sup>17)</sup> In den führenden Kreisen der Volksbühne ist man sich durchaus der Gefahr bewußt, die darin liegt, daß die Volksbühne zu einer "Institution zur Verteilung verbilligter Theaterkarten" erstarren könnte. Man weiß, daß die Volksbühne als B e w e g u n g nur solange lebensfähig zu sein vermag, wie ihre I d e e lebt.<sup>18)</sup>

### C. Geschmack und Publikum

Wie der vorstehende Abschnitt zeigt, ist der Begriff des Geschmacks in der Geschichte der Volksbühne mit unterschiedlichem Bedeutungsinhalt gebraucht worden. Wir wollen daher nun anhand der skizzierten institutionellen Richtlinien aufzuweisen versuchen, wie wir den Begriff im Rahmen dieser Studie adäquat und terminologisch sauber anwenden müssen.

Die Gründer der ersten Volksbühne hatten es zunächst mit einem Publikum zu tun, dem jegliches Verständnis für Wesen und Eigenart des theatralischen Kunstwerks abging, ja das in der Mehrzahl ein Theater noch nie betreten haben mochte. Es mußte Wille und seinen Mitarbeitern also zuerst einmal darum gehen, in diesen Bevölkerungskreisen das Interesse am Theater zu wecken und zu steigern, sie "auf den Geschmack a m " Theater zu bringen. Besonderen Wert

---

17) Richard Voigt, Theater und Volksbühne. In: Blätter der Freien Volksbühne Berlin, 18. Jg. Heft 4, 1964, S. 103

18) Vgl. Schöne, a. a. O., S. 68

legte man dabei auf die Konfrontation des Proletariats mit der naturalistischen Dramatik. Die Arbeiter "zu gutem Geschmack bekehren" - das hieß: sie zu Verständnis und Bejahung der "Poesie in ihrer modernen Richtung" (Wille) zu erziehen.

Wir haben jedoch gesehen, daß es Wille darüber hinaus von Anfang an darum zu tun war, dem Proletariat *a l l e* "wirklich edle Kunst" - der Spielplan der ersten Jahre zeigt, daß damit auch Stücke wie "Kabale und Liebe" und "Emilia Galotti" gemeint waren - zu erschließen und seinen Geschmack dahingehend zu bilden.

Geschmackserziehung galt aber vielfach auch schon Willes Gegnern als Bildungsanliegen, wenngleich mit anderer Akzentuierung.<sup>1)</sup> In den Jahren zwischen 1920 und 1933 und vollends nach dem Zweiten Weltkrieg gewann der Begriff dann jenen Bedeutungsinhalt, der ihm auch heute in Volksbühnenkreisen beigemessen wird. Als Merkmale des gebildeten Geschmacks werden nun "Interesse und Aufgeschlossenheit für echte Kunst" (Programm von 1954) angesehen. Auf das Theater bezogen heißt das: Interesse und Aufgeschlossenheit gegenüber dem Stück ebenso wie gegenüber der Leistung der Bühne. Der Schwerpunkt liegt wohl auf dem Stück; hier werden Verständnis, innere Anteilnahme und kritisches Urteilsvermögen der Mitglieder angestrebt, auch hinsichtlich problematischer neuer Werke und Gestaltungsformen. "Geschmack" wird letztlich verstanden als die Fähigkeit, die im deutschen Sprachbereich als wertvoll geltende in- und ausländische Dramatik als solche zu erkennen und zu würdigen, aber auch der neuen, ringenden, noch nicht "durchgesetzten" in einer ihr adäquaten und um Verständnis bemühten Haltung zu begegnen. Entsprechend gilt "Geschmackserziehung" als allmähliche, unmerkliche, systematische Verlagerung der gegebenen ästhetischen "Gefühls- und Willensdisposition" (Heimann) der Mitglieder in dieser Richtung.<sup>2)</sup>

---

1) Vgl. S. 25

2) Vgl. Betty Heimann, 'Über den Geschmack. Berlin/Leipzig

Den Begriff "Geschmack" auf ein Theaterpublikum zu übertragen, stellt nun allerdings ein heikles Unterfangen dar, das der Erläuterung bedarf. Schon Weil<sup>3)</sup> will das Wort "Publikumsgeschmack" nur mit Vorbehalt gebraucht wissen und schlägt vor, "statt dessen - wenn man Gemeinsamkeiten im Geschmack der Theaterfreunde aufzusuchen bemüht und die kleinen individuellen Abweichungen von der Norm bei dem einzelnen einmal unberücksichtigt zu lassen gewillt ist - besser vom Geschmack gewisser Zuschauerschichten zu sprechen." Er führt hierzu aus: "Unter 'Publikumsgeschmack' wird man sich...unwillkürlich etwas wie eine 'öffentliche Meinung' auf ästhetischem Gebiet vorstellen, eine einheitliche, überindividuelle, vom Publikum als Ganzem eingenommene Haltung dem vom Theater Gebotenen gegenüber, eine Fähigkeit zu einheitlicher Beurteilung, wie sie...bei der merkwürdigen Zusammensetzung der Zuschauermasse höchst problematisch erscheinen muß." Zur Begründung weist der Autor auf den Umstand hin, daß "überall dort, wo Theaterspiel nicht mehr als eine Art kultischer Handlung empfunden wird oder ganz allgemein Feier ist und so in einer Art von religiöser Hingabe oder in Feststimmung die gesamten Zuschauer zu einen vermag oder wo es nicht - wie etwa das barocke Hoftheater bzw. wie in Ifflands Zeit dessen Spätform - konventionelle Unterhaltung einer bestimmten Bevölkerungsklasse darstellt, überall dort also, wo das Theater Kunstgenuß oder Vergnügen im weitesten Sinne vermitteln soll, ...sich zunächst die Unterschiede der Bildung bei der Aufnahme des Dargebotenen auswirken" werden. Weil unterscheidet dabei zwischen *M a ß* der Bildung ("Gebildete", "Ungebildete" und alle Zwischenstufen) und *A r t* der Bildung (Geschmacksunterschiede "zwischen den jeweils durch ähnliche geistige Jugenderlebnisse verbundenen Angehörigen einer früheren und einer späteren Generation") und deutet damit Faktoren an, die sich auch für unsere Untersuchung als signifikant erweisen werden.

---

1924. S. 3

3) A. a. O., S. 135 ff.

Weills Aufstellung bestimmter geschmackstragender Besuchergruppen widerspricht der landläufigen, von der Tradition des europäischen Individualismus her bestimmten Auffassung, derzufolge der Geschmack als vorwiegend individuell bedingt und daher interindividuell sehr verschieden anzusehen ist. Die Berechtigung dieses Versuchs scheint jedoch nicht nur durch Weills eigene, überzeugend durchgeführte Untersuchung bestätigt: sie ließe sich auch anhand sozialpsychologischer Befunde nachweisen. So könnten wir etwa mit Hofstätter<sup>4)</sup> ansetzen, daß die "Neigungen des Individuums...in sehr weitem Umfang gruppenspezifisch" sind, und daß schon die "Art und Weise, wie Einzelpersonen 'die Welt' sehen, ...sehr stark durch die Gruppe bestimmt (ist), der sie angehören. ...Was uns 'auffällt', variiert von Gruppe zu Gruppe. Unsere gruppeneigene Sprache bietet uns im weitesten Maße das Kategoriensystem, dessen sich bereits unsere Wahrnehmung bedient."<sup>5)</sup>... "Die individuelle Originalität unseres Meinens...wird dadurch erheblich eingeengt."<sup>6)</sup>

Auf unsere Problematik bezogen würde das heißen, daß wir - im Gegensatz zur landläufigen Vorstellung - weitgehende Übereinstimmungen des Geschmacks innerhalb der das jeweilige Theaterpublikum bildenden soziologischen Gruppen vorauszusetzen hätten. Untersuchungen wie die Babs<sup>7)</sup>, Sauermanns und Poerschkes legen überdies den Schluß nahe, daß das Theaterkunstwerk seinerseits das Moment der Subjektivität des Geschmacks zurücktreten läßt, und zwar in dem Maße, in dem die Intensität seines Zugriffs das gegenwärtige Publikum "integriert", in den künstlerischen Prozeß einbezieht<sup>8)</sup> und zu einer - mitunter beträchtlichen - Übereinstimmung in Haltung, Verhalten und Würdigung gleichsam "zwingt". In Grenzfällen wird diese Über-

---

4) Peter R. Hofstätter, Einführung in die Sozialpsychologie. Stuttgart (1963). S. 177

5) Derselbe, ebenda

6) Dasselbst, S. 265

7) Das Theater im Lichte der Soziologie.

8) Nach Mierendorff (Soziologie des Theaters) ist der "soziale Effekt" des theatralischen Vorgangs das "theatra-

einstimmung, die wir als eine Art rezeptiver Produktivität zu bezeichnen geneigt sind, in allen Besuchergruppen erscheinen.

Wir wollen jedoch nicht diesen Gedanken weiterverfolgen; denn für unsere Zwecke können wir uns mit der Setzung des Begriffs eines einheitlichen, auf g r u p p e n spezifische Merkmale hin zu untersuchenden Publikumsgeschmacks begnügen.

#### D. Möglichkeiten der Geschmackserziehung in der Volksbühnenpraxis

Für eine Beeinflussung des Geschmacks der Mitglieder bieten sich in der Volksbühnenpraxis hauptsächlich vier Ansatzpunkte, auf die im folgenden kurz eingegangen werden soll: Spielplanpolitik, Besuchsverpflichtung, Vereinszeitschriften und mündliche Aufklärungsarbeit (Vorträge, Diskussionen).

##### 1. Spielplanpolitik

Als Spielplanpolitik bezeichnen wir zweierlei: einmal das Bestreben der Volksbühne, im Sinne ihrer kulturpädagogischen Konzeption auf die Spielpläne der Theater einzuwirken, und zum anderen, die Auswahl der Stücke, die die Mitglieder im Laufe einer Spielzeit sehen sollen, selbst zu treffen.

##### (a) Einflußnahme auf die Theater

Letztes Ziel jeder größeren Volksbühne wird es wohl sein, "über ein eigenes Theater zu verfügen, das sie ganz in den Dienst ihrer Bestrebungen stellen kann"<sup>1)</sup>; da dies jedoch eine sehr gefestigte und an Mitgliedern starke

---

liche Grunderlebnis in Form einer universalen Kommunikation".

1) Nestriepke, Der Weg zur Volksbühne, a. a. O., S. 16

Organisation voraussetzt und zudem mit außerordentlich hohen Kosten verbunden ist, gelang die Errichtung und Unterhaltung eines eigenen Theaterbetriebs - sieht man von den Wanderbühnen ab - bisher nur dem Berliner Verein.<sup>2)</sup> Die Volksbühne ist also auf die Zusammenarbeit mit bereits bestehenden Theatern angewiesen<sup>3)</sup>, sei es, daß sie einem oder mehreren Theatern am Ort ein bestimmtes Kartenkontingent abnimmt, sei es, daß sie als Veranstalter am Ort Gastspiele von Landesbühnen oder Wandertheatern organisiert, oder sei es, daß sie ihrerseits mit den Mitgliedern Fahrten zu Theatern benachbarter Orte unternimmt (vgl. Tab. 2, S. 51).

Die damit verbundene Abhängigkeit vom Theater wurde bereits zu dem Zeitpunkt als problematisch empfunden, als die Freie Volksbühne in ihrem 3. Spieljahr (1892/93) davon abgehen mußte, bestimmte von ihr ausgewählte Stücke in eigener Besetzung und Inszenierung ihren Mitgliedern vorzuführen, und sich genötigt sah, einen Teil derselben auch in Vorstellungen des "bürgerlichen" Lessing-Theaters zu schicken, dessen Spielplan aus einsichtigen Gründen<sup>4)</sup> nur selten mit den damaligen Volksbühnengrundsätzen zu vereinbaren war. So wird erklärlich, daß die Volksbühne mit wachsender Größe bemüht war, sich einen gewissen Einfluß auf die Theater zu sichern.<sup>5)</sup> Dieser Anspruch<sup>6)</sup> führte in der Folgezeit mehrfach zu Kontroversen mit Theatern, Behörden und Presseorganen. Mit dem strukturellen Wandel des deutschen Theaterwesens (Übergang vom Geschäftstheater in

- 
- 2) Die "Freie Volksbühne Berlin" war seit jeher der mit Abstand größte Volksbühnen-Verein.
  - 3) Das gilt selbstverständlich auch für die "Freie Volksbühne Berlin", die an den Vorstellungen aller größeren Theater West-Berlins beteiligt ist.
  - 4) Das Repertoire des "Lessing-Theaters" bestand zu einem beträchtlichen Teil aus reinen Unterhaltungsstücken. Vgl. Joachim Wilcke, Das Lessing-Theater in Berlin unter Oscar Blumenthal. Diss. Berlin 1959
  - 5) Vgl. hierzu auch Nestriepke, Der Weg zur Volksbühne, a. a. O., S. 21 ff.
  - 6) Mitspracherecht bei der Neuberufung von Intendanten, Recht zu Vorschlägen über Regie- und Rollenbesetzung, vor allem aber über die Gestaltung des Spielplans.

Privatbesitz zum öffentlich subventionierten Stadttheater) sowie dem Abrücken der Volksbühnenbewegung von ihren ursprünglichen radikalen Spielplanbestrebungen und dem Bekenntnis zu rein künstlerischen Auswahlprinzipien verlor dieses Problem jedoch immer mehr an Bedeutung. Heute sind die Theater in den meisten Fällen von selbst um ein künstlerisch wertvolles Programm bemüht, so daß eine Einflußnahme hierauf kaum noch nötig erscheint.<sup>7)</sup> Bei kleineren Theatern wird die Volksbühne, wie Nestriepke anmerkt, mitunter sogar eher die Aufgabe haben, "ihrerseits auf den verantwortlichen Leiter einzuwirken, daß er sich nicht an Aufgaben wagt, denen sein Ensemble nicht gewachsen ist. Tatsächlich besteht hier nicht selten der Ehrgeiz, es jeder Großstadtbühne gleichzutun, wozu denn am Ende auch noch die Hoffnung tritt, durch die Aufführung vielgenannter Stücke die schlechten Kasseneinnahmen aufzubessern."<sup>8)</sup>

(b) Haltung der Volksbühnen bei Eingriffen von staatlicher oder kommunaler Seite

Eine besondere Situation ergibt sich für den Vorstand, wenn es gilt, Eingriffe von außen in die Spielplanbestrebungen des Theaters oder der Volksbühne selbst abzuwehren. Das europäische Theater ist seit der Zeit der atheistischen Demokratie immer wieder Objekt staatlicher, später häufig auch kirchlicher Repressalien gewesen.<sup>9)</sup> Der Volksbühne erging es in den ersten Jahren nach ihrer Entstehung ähnlich. Obwohl sie, um die strengen Zensurbestimmungen der Wilhelminischen Behörden zu umgehen, die organisatorische Form des eingetragenen Vereins gewählt und somit die Aufführungen für ihre Mitglieder als "geschlossene Veranstaltungen" kenntlich gemacht hatte, sah sich die "Freie Volksbühne" angesichts der zunehmenden Polizeischikanen 1896 zur vorübergehenden Selbstauflösung gezwungen, da sie nicht bereit war, unter dem Druck der Zensur ihre Ziele und Grundsätze preiszugeben.<sup>10)</sup>

---

7) Vgl. Schöne, a. a. O., S. 50

8) Der Weg zur Volksbühne, a. a. O., S. 23

Diese konsequente Haltung gab man bis in die Gegenwart hinein nicht auf. Zwar kennt die Bundesrepublik ebenso wenig wie die Weimarer Republik eine offizielle Theaterzensur, doch gibt es Anzeichen dafür, daß - etwa auf dem Umweg über die den Theatern existenznotwendigen Subventionen - noch heute vereinzelt Versuche einer Einflußnahme auf die Spielpläne unternommen werden. Als 1961 die Diskussion um Bertolt Brecht erneut aufflammte und zudem bekannt wurde, daß in einer westdeutschen Stadt konfessionelle Jugendverbände es abgelehnt hatten, Lessings "Nathan" zu besuchen, nahm die Intendantengruppe im "Deutschen Bühnenverein" diese Vorfälle zum Anlaß, sich mit der folgenden, von 68 Bühnenleitern der Bundesrepublik und West-Berlins unterzeichneten Erklärung an die Öffentlichkeit zu wenden:

"Beobachtungen und Erfahrungen der letzten Wochen haben gezeigt, daß die von den parlamentarischen Gremien der Bundesrepublik zum Grundsatz erhobene und großzügig geförderte geistige und künstlerische Freiheit der deutschen Theater gefährdet erscheint.

Angesichts dieser Symptome halten es die unterzeichneten Theaterleiter für geboten, vor jeder tendenziösen Beeinflussung der Spielpläne durch Gruppen außerhalb des Theaters nachdrücklich zu warnen. Eine unerläßliche Voraussetzung für die künstlerische Arbeit an den deutschen Theatern ist die persönliche Verantwortung des Intendanten für den Spielplan. Seinem künstlerischen Gewissen und seiner Einsicht muß es überlassen bleiben, ob er sich zu einem bestimmten Werk bekennt oder nicht. Jeder vorgreifende Einspruch ist eine Bevormundung des Urteils der Öffentlichkeit und der Kritik."<sup>11)</sup>

---

9) Vgl. etwa H. Reich, Der Mimus. Berlin 1903

10) Der "Neuen freien Volksbühne" gelang ein Kompromiß mit der Polizeibehörde, so daß sie dem Schicksal ihrer Schwesterorganisation entging. Vgl. hierzu Nestriepke, Geschichte der Volksbühne Berlin, a. a. O., S. 131 ff.

11) Vgl. Freie Kunst im freien Staat. In: Die Deutsche Bühne, 5. Jahrgang, Nr. 11. S. 201 f.

Die Volksbühne als eine Organisation, deren Bemühungen einem "a l l e n Schöpfungen von künstlerischer und sittlicher Bedeutung" (Programm von 1954) offenen Theater gelten, ist derartigen Beeinflussungsversuchen auch in den letzten Jahren stets mit besonderem Nachdruck entgegengetreten. Das mag das folgende Beispiel veranschaulichen: Der Intendant des Regensburger Stadttheaters strich im Februar 1960 überraschend eine geplante Inszenierung von Brechts "Mutter Courage" vom Spielplan - nach Ansicht der Volksbühne und anderer in der Öffentlichkeit laut werdender Stimmen<sup>12)</sup> unter dem Druck bestimmter lokalpolitischer, jedenfalls außerkünstlerischer Instanzen. Gegen diesen Schritt legte die "Volksbühne Regensburg e.V." Protest ein und publizierte einen für die grundsätzliche Haltung der Volksbühnen charakteristischen "offenen Brief"<sup>13)</sup> an die Intendanz des Stadttheaters. Darin heißt es unter anderem: "Überbesorgte Mahner haben bei Ihnen die Absetzung der 'Mutter Courage' gefordert und überraschend schnell erreicht...Die Entscheidungsbefugnis über den Spielplan - nachdem er durch den Theaterausschuß des Stadtrates genehmigt ist - darf keinesfalls in die Hände Einzelner gespielt werden...Setzen wir voraus, daß tatsächlich nur finanzielle Bedenken<sup>14)</sup> bestünden, ließe dieser Umstand ein Überhandnehmen des reinen Unterhaltungs-

- 
- 12) Vgl. den Artikel "Depressiv" in der "Welt" vom 1. März 1960 ("Der Stadttheater-Intendant hat...vor einer Phalanx bequemer Spießbürger aus gehobenem Stande kapituliert, die sich durch nichts, aber auch gar nichts beunruhigen lassen wollen."); ferner den Artikel des Regensburger Dekans Greifenstein "Lob der Provinz" in der "Mittelbayrischen Zeitung" vom 13. Feb. 1960 (Des Intendanten "künstlerischer Verantwortungssinn muß minimal sein, wenn es nur eines Vorstoßes des Vertreters einer bevormundenden parteipolitischen Richtung bedarf, um eines der bedeutendsten Werke von Brecht kurzerhand zu streichen").
- 13) Veröffentlicht in der "Mittelbayrischen Zeitung" vom 23. Februar 1960. - Die Regensburger Volksbühne konnte sich mit ihrem Einspruch nicht durchsetzen.
- 14) Mit dieser Begründung hatte der Intendant das Stück wieder zurückgezogen.

theaters befürchten...Trotz aller wirtschaftlichen Bedenken muß die Bühne allen Werken, sofern echte Werte sichtbar werden, offenstehen. Die Bühne muß frei und unabhängig sein. Der Spielplan wird umso besser sein, je freier er ist von jeder politischen und bürokratischen Bevormundung."

Eine Anzahl von Volksbühnen-Vereinen erhält geringfügige finanzielle Zuschüsse seitens der Städte.<sup>15)</sup> Es erscheint jedoch in diesem Zusammenhang aufschlußreich, daß einige Volksbühnen jede Unterstützung dieser Art ablehnen, weil sie fürchten, dadurch in Abhängigkeit zu geraten.<sup>16)</sup>

### (c) Auswahl der Stücke

Größere Bedeutung als der Einflußnahme auf das Theater wird heute der Auswahl der Stücke für die Mitglieder beigemessen; denn wenn die Volksbühne eine Entwicklung des Geschmacks ihrer Mitglieder wünscht, muß sie diesen vorwiegend Werke von künstlerischer Ranghöhe präsentieren. Dies wiederum setzt kunstkritische Fähigkeiten bei den leitenden Kräften voraus. Schon die erste Volksbühne bildete deshalb ein in Fragen des Spielplans maßgebendes Gremium.<sup>17)</sup> Eine derartige Institution existiert seither bei den meisten größeren Vereinen. Bei den kleinen Volksbühnen nimmt für gewöhnlich der erste Vorsitzende diese Aufgabe wahr. Er wird dabei unterstützt durch Publikationen des Verbands, anhand derer er sich orientieren kann.<sup>18)</sup>

Das Bestreben der Lenkung des Geschmacks auf ein "le-

---

15) Die höchsten Zuschüsse (fester Ausgleichsbetrag für jeden Volksbühnenplatz) erhält die "Freie Volksbühne Berlin". Die Volksbühnen anderer Städte erhalten teils Unterstützung für Werbezwecke, teils für die Jugendarbeit. Diese Zuwendungen sind jedoch in der Regel verhältnismäßig geringfügig.

16) Vgl. Schöne, a. a. O., S. 70

17) Es bestand aus Theaterkritikern, Journalisten, Schriftstellern, Bühnenangehörigen u. a.

18) Vgl. Schöne, a. a. O., S. 41. f.; ferner Nestriepke, Der Weg zur Volksbühne, a. a. O., S. 33 f. und 26 ff., wo Nestriepke "Richtlinien für die Spielplangestalt-

bendiges, künstlerisch hochstehendes Theater" wird im Programm von 1954 damit begründet, daß die Volksbühnen "getreu ihrer geschichtlichen Entwicklung" in der Kunst "den höchsten Ausdruck der Kultur" erblicken und der Meinung sind, das "künstlerische Erlebnis" werde vielen Menschen "am unmittelbarsten durch die Bühnengestaltung einer dramatischen Dichtung zuteil". Das Ideal eines solchen Theaters, dem alle Bemühungen um Geschmacksbildung gelten, wird dahingehend charakterisiert, daß es "allen Schöpfungen von künstlerischer und sittlicher Bedeutung" geöffnet sein und in der Hauptsache Werke zum Gegenstand seiner Gestaltung haben müsse, "aus denen die Achtung vor der Würde des Menschen, der Wunsch nach sozialer Gerechtigkeit und der Wille zur Freiheit sprechen".<sup>19)</sup>

Welche Gattungen (Schauspiel, Oper, Operette) die Volksbühne auswählt, und in welchem zahlenmäßigen Verhältnis diese zueinander stehen, hängt von den örtlichen Theaterverhältnissen ab und kann an dieser Stelle nicht untersucht werden. Dagegen soll hier bereits geklärt werden, wie wir im folgenden die Bezeichnungen für die einzelnen Kategorien des Sprechtheaters verwenden wollen. "Klassisches Schauspiel" meint die Dramatik bis etwa 1890. Der Begriff "modern" wird gebraucht im Sinne Hermann Bahrs, der als Stichjahr für den Beginn der "Moderne" das Jahr 1890 ansetzt. "Unterhaltungstheater" diene uns als übergeordneter Begriff für die Gattungen Lustspiel, Schwank, Posse, Boulevardstück, Kriminalstück u. ä. Ihr jeweiliger Anteil am Spielplan wird uns im nächsten Kapitel zu beschäftigen haben.<sup>20)</sup>

## 2. Besuchsverpflichtung

Die Aufgabe der Geschmackserziehung ist nur zu lösen, wenn ein in sich relativ stabiler und prozentual starker Mitgliederstamm über einen längeren Zeitraum hinweg nach dem Prinzip der Besuchsverpflichtung mit einem anspruchs-

---

tung" aufstellt.

19) Vgl. Schöne, a. a. O., S. 47

vollen Spielplan konfrontiert werden kann. Mit diesem Prinzip ergibt sich ein weiterer Faktor der Geschmacksbildung durch die Volksbühne. Er ist im Grunde ökonomischer Natur, Da der Verein dem Theater ein bestimmtes Kartenkontingent abnimmt oder ganze Vorstellungen belegt (wofür er einen festen Preis zu zahlen hat), müßte er die Kosten tragen, wenn eine Anzahl von Mitgliedern ihre Karten nicht benutzte; die Beteiligung durch die Volksbühne wird jedoch meist schon zu einem so frühen Zeitpunkt ausgehandelt, daß eine Entscheidung der Mitglieder von Fall zu Fall technisch nicht durchführbar wäre. Der Verein ist daher genötigt, seine Mitglieder zur Abnahme aller von ihm für eine Spielzeit ausgewählten Stücke zu verpflichten.<sup>21)</sup>

In Volksbühnenkreisen nimmt man an, daß diese aus wirtschaftlichen Erwägungen eingeführte Regelung zugleich eine allmähliche Geschmacksentwicklung zur Folge hat, da die Mitglieder durch ihre Besuchsverpflichtung gehalten sind, "sich auch mit Werken auseinanderzusetzen, denen sie als 'freie' Besucher wahrscheinlich ausgewichen wären".<sup>22)</sup> Inwieweit das zutrifft, werden wir ebenfalls noch zu untersuchen haben.

### 3. Vereinszeitschriften

Auch die Publikationen des Verbands und die von vielen Volksbühnen herausgegebenen eigenen Vereinszeitschriften, die den Mitgliedern kostenlos ausgehändigt werden, sollen zu einer Hebung des Geschmacks beitragen. Nestriepke<sup>23)</sup> schildert die Funktion eines solchen Vereinsorgans am Beispiel der "Freien Volksbühne Berlin": "Das wichtigste Mittel für eine Einflußnahme auf die Mitglieder war die Vereinszeitschrift...(Sie) sollte...durch gemeinverständliche Aufsätze ästhetischen und literarischen Charakters, durch richtungsweisende Abhandlungen über Theater, Drama, Kritik

---

20) Vgl. S. 51 ff.

21) Vgl. Schöne, a. a. O., S. 52

22) Nestriepke, Neues Beginnen. Die Geschichte der Volksbühne Berlin. 1946 bis 1955. Berlin 1956. S. 88

23) Dasselbst, S. 226 f.

usw. zur Geschmacks- und Urteilsbildung der Leser beitragen, auf der anderen Seite theaterpolitisch Einfluß nehmen, über Sinn und Entwicklung der Volksbühnenbewegung unterrichten, das Vereinsleben widerspiegeln, die Arbeit des eigenen Theaters und ihre Resonanz in der Presse verfolgen, sich mit Angriffen auf die Organisation auseinandersetzen usf. Dazu trat die Belastung der Hefte mit den zwar stets knapp gehaltenen, aber oft über ein Dutzend hinausgehenden Einführungen zu den Neueinstudierungen der Bühnen."

Im Gegensatz zu den "Blättern der Freien Volksbühne Berlin"<sup>24)</sup> erscheinen die Zeitschriften kleinerer Vereine häufig sogar monatlich, was die Intensität der pädagogischen Beeinflussung zweifellos erhöht. Volksbühnen ohne eigenes Vereinsblatt haben die Möglichkeit, die vom Verband herausgegebene Zeitschrift "Theater für alle" zu beziehen.

Die Einflußnahme über ein publizistisches Medium führt offenbar aus der rein theatralischen Geschmacksbildung heraus; jedoch legen die Worte Nestriepkes die Vermutung nahe, daß man gerade dieser publizistischen Geschmacksbeeinflussung in Volksbühnenkreisen eine besonders große Bedeutung beimißt.

#### 4. Mündliche Aufklärungsarbeit, Vorträge, Diskussionen

Zu den - gerade bei kleinen Volksbühnen - aussichtsreichsten Beeinflussungsmöglichkeiten gehört der Weg des persönlichen Kontakts. Wo noch "Hauskassierung" (als die älteste Form, den Beitrag einzuziehen) möglich ist, kann auch hierbei die nach Nestriepke "erste und wichtigste Aufgabe der geschmacksbildenden Einflußnahme auf die Volksbühnenmitglieder" wahrgenommen werden, die darin besteht, "jedem einzelnen klarzumachen, wie vielfältig die Möglichkeiten des Künstlers zur Gestaltung eines Stoffes sind, und wie falsch es deshalb ist, die Wirklichkeits-

---

24) Zweimonatliche Erscheinungsweise

treue als künstlerischen Maßstab anzulegen."<sup>25)</sup>

Zur Vertiefung dieser kunsterzieherischen Bestrebungen arbeitet die Volksbühne auch gern mit den örtlichen Volkshochschulen zusammen.<sup>26)</sup> Auf diese Weise wird jedoch in der Regel nur ein sehr geringer Teil der Mitglieder erfaßt. Das gilt auch für Sonderveranstaltungen und Mitgliederversammlungen, auf denen bestimmte Werke vor der Aufführung durch Vortrag und Diskussion eingehender erörtert werden sollen. Sie werden erfahrungsgemäß schlecht besucht. Wirksamer ist, "einen kürzeren einführenden Vortrag der Aufführung im Theater selbst voranzustellen" (Nestriepke).<sup>27)</sup> Vorträge nach erfolgten Aufführungen sind zumeist dann sinnvoll, wenn Stück und Inszenierung einen starken Eindruck hinterlassen haben. Von Referaten und Diskussionen unmittelbar nach der Vorstellung sieht man dagegen normalerweise ab.

Um das Gefühl der Verbundenheit mit dem Theater und der Mitverantwortlichkeit für die Leistungen der Bühne zu stärken, empfiehlt Nestriepke die Besichtigung der Bühneneinrichtungen des Theaters (sofern diese "einigermaßen repräsentativ" seien) und die gelegentliche Teilnahme interessierter Mitglieder an den Proben.<sup>28)</sup> Auch von dieser Möglichkeit wird seitens der Volksbühne immer wieder einmal Gebrauch gemacht.

---

25) Der Weg zur Volksbühne, a. a. O., S. 35 f.

26) In einigen Orten sind führende Mitarbeiter der Volksbühne zugleich Leiter der Volkshochschule, so in Reutlingen, Tuttlingen, Kaiserslautern, Ludwigsburg u. s. f.

27) Der Weg zur Volksbühne, a. a. O., S. 37. Nestriepke führt hierzu aus: "Der Vortrag darf weder durch eine detaillierte Inhaltsangabe die Spannung vorwegnehmen, noch lange historische und theoretische Erörterungen bringen, die das Publikum ungeduldig und ärgerlich machen. Er muß lebendig und warmherzig sein, auf einem gewissen Niveau stehen und doch allgemein verständlich bleiben. Als Ziel wird er sich zu setzen haben, den Hörern eine gesteigerte Spannung, eine größere Aufgeschlossenheit und ein besseres Verständnis für das Besondere, vielleicht nicht leicht Erfassbare des Werkes zu vermitteln. Fehlt die Persönlichkeit, die über die Fähigkeit zu solchen Darlegungen verfügt, dann ver-



## KAPITEL II: KONSTANTE GESCHMACKSFAKTOREN

Die Ausführungen über den Begriff des Publikumsgeschmacks ließen bereits erkennen, daß der ästhetische Geschmack hier nicht als eine einmalige, gleichsam in der "Natur" des Individuums wurzelnde Eigenschaft verstanden werden soll, sondern als eine durch mannigfache Faktoren teils individueller, teils außerindividueller Art bedingte geistig-seelische Disposition. Dabei wurde auf Differenzierungen hingewiesen, die der Geschmack etwa durch bestimmte Bildungs- und Generationsverhältnisse erfahren mag. Diese und andere, die Geschmacksrichtungen innerhalb eines Publikums bedingenden und modifizierenden Faktoren sollen im Zuge der folgenden Darstellung auf ihr Gewicht, ihre Bedeutung, ihre Wirkungsbreite hinsichtlich des Volksbühnenpublikums untersucht werden.

Es sei noch einmal betont, daß wir uns dabei, um der Gefahr subjektiver Spekulation zu entgehen, strikt auf die empirisch ermittelten Gegebenheiten bei der Volksbühne beschränken müssen. Wir können also nicht - wie es einer umfassender angelegten Geschmacksstudie zukäme - alle Einflußmomenten, die seit 1890 in Erscheinung getreten und für das deutsche Theaterpublikum insgesamt relevant geworden sind, nachgehen - beispielsweise den Fragen: Wie entsteht - generell - eine neue "Geschmacksrichtung" im Theaterpublikum? Welche Strömungen sind in den betreffenden Jahren aufgetreten? Welche Bedeutung kam dabei dem jeweiligen Stand von Erziehung und Bildung bei den verschiedenen Sozialschichten zu (Abhängigkeit von einem bestimmten Kulturkreis, einer bestimmten geistesgeschichtlichen Situation, einem herrschenden Bildungsideal, einem bestimmten politischen System, von den Schul- und Universitätsverhältnissen, von weltanschaulichen und konfessionellen Bindungen usw.)? Welche dem Theater selbst (System, in-

---

zichte man lieber auf die Einführung vor dem Vorhang."  
- In Marburg nimmt der Intendant des Theaters diese Einführung selbst vor.

28) Nestriepke, Der Weg zur Volksbühne, a. a. O., S. 25 f.

und ausländische Dramatik, Autorengruppen, Verlagswesen, auswählende Instanzen, künstlerische Potenzen, jeweilige Lokalverhältnisse)? Welche dem Buchhandel, der Presse, dem Rundfunk, dem Fernsehen usf.?

Eine Arbeit dieses Umfangs setzte zahlreiche Einzeluntersuchungen voraus, die noch nicht geleistet sind. Für die vorliegende Studie sollen deshalb nur diejenigen Faktoren in Betracht gezogen werden, die sich im Verlaufe unserer Erhebungen als besonders signifikant für die Verhältnisse bei den kleinen Volksbühnen-Vereinen erwiesen haben.

Daraus ergibt sich sogleich der methodische Ausgangspunkt. Indem wir bewußt von den Möglichkeiten der Volksbühne ausgehen, können wir die verschiedenartigen Geschmacksfaktoren zu folgenden Gruppen zusammenfassen:

- A. Konstante Faktoren: Darunter sind verstanden die Momente der Geschmacksbildung und -konstitution, die für a l l e Volksbühnen gleichermaßen zutreffen.
- B. Unabhängige variable Faktoren: Hiermit sind gemeint alle für den Geschmack potentiell bedeutsamen Gegebenheiten, die - unabhängig von einer Möglichkeit der Einflußnahme seitens der Volksbühne - als von Fall zu Fall verschieden hingenommen und berücksichtigt werden müssen.
- C. Abhängige variable Faktoren: Unter diese Rubrik fallen die Faktoren der Geschmacksbildung, die zwar auch von Fall zu Fall in Art und Intensität unterschiedlich sind, die aber im einzelnen der aktiven Einflußnahme durch die Volksbühne unterliegen.

Die Zweckmäßigkeit einer solchen Aufgliederung mag sich im Fortgang unserer Analyse bestätigen. Es muß jedoch an dieser Stelle noch einmal darauf hingewiesen werden, daß

nicht immer zwischen literarischem und theatralischem Geschmack unterschieden werden konnte (vgl. S. 16), da - wie sich noch zeigen wird - gerade Menschen eines geringeren Bildungsgrades nur selten in der Lage sind, den Eindruck, den das Stück auf sie macht, von dem Eindruck der Darstellung und anderer rein theatralischer Momente zu trennen.

Dieses Kapitel ist der Gruppe der konstanten Geschmacksfaktoren, denen also alle, auch größere Volksbühnen in gleichem Maße unterliegen, gewidmet. Wir rechnen hierzu erstens die Wirkung der auf die Auswahl möglichst wertvoller Stücke zielenden Spielplanpolitik in Verbindung mit der Besuchsverpflichtung der Mitglieder, und zweitens den Einfluß des Fernsehens (insbesondere des "Ersten Deutschen Fernsehens") auf Mitgliederstand und Geschmack.

#### A. Spielplanpolitik und Besuchsverpflichtung

Die Volksbühnen nehmen den Theatern in jeder Spielzeit eine Reihe von Aufführungen ab, die ihren Mitgliedern in sogenannten Pflichtvorstellungen geboten werden.<sup>1)</sup> Jedes Mitglied ist für die betreffende Spielzeit von vornherein verpflichtet, den Beitrag für alle diese Aufführungen, auch diejenigen, die es aus irgendeinem Grunde nicht sehen will, zu entrichten.

Dieser Zwang hält nachweislich viele Menschen vom Eintritt in die Volksbühne zurück.<sup>2)</sup> Er liegt aber, wie schon ausgeführt wurde, im Interesse der Mitglieder. Schöne<sup>3)</sup> stellt hierzu fest: "Sie (die Mitglieder) werden dadurch angehalten, sich auch einmal Problemstücke und im ganzen mehr ernste Werke anzusehen, als es bei Wahlfreiheit der Fall wäre. Immer wieder wird von den Vereinsvorsitzenden

---

1) Darüber hinaus können die Mitglieder in einigen Fällen auch weitere Vorstellungen zu einem ermäßigten Preis besuchen.

2) Vgl. Schöne, a. a. O., S. 52, Fußnote

3) Derselbe, daselbst, S. 52 f.

und Theaterleitern betont, daß das Publikum mit Besuchsverpflichtung im Laufe der Zeit kritischer geworden sei und sich neuen Problemstücken gegenüber aufgeschlossener zeige als die freie Besucherschaft." Nestriepke<sup>4)</sup> schreibt zum gleichen Thema: "Man darf...behaupten, daß der regelmäßige Theaterbesuch zusammen mit den von der Vereinsleitung unternommenen erzieherischen Bemühungen schon jetzt eine durchaus überdurchschnittliche Bereitschaft der Volksbühnenmitglieder für das Kunsterlebnis herbeigeführt hat...Von besonderer Bedeutung ist natürlich der Beitrag, den das Theater selbst leisten kann und muß, um die Empfänglichkeit für das Kunstwerk zu erhöhen und den Geschmack zu entwickeln. Die Verpflichtung der Volksbühnenmitglieder zu einem planmäßig geregelten häufigen Theaterbesuch schafft hier günstige Vorbedingungen."

Geschmacksbildung durch diesen Faktor setzt also dreierlei voraus:

- 1) Die Mitglieder jedes Vereins müssen zur Kartenabnahme verpflichtet sein.
- 2) Sie müssen vorwiegend in "gute" Stücke<sup>5)</sup> geführt werden.
- 3) Sie müssen einen relativ festen Besucherstamm bilden, dürfen also von Spielzeit zu Spielzeit nicht allzu stark fluktuieren.

Es soll im folgenden untersucht werden, inwieweit die Annahme der führenden Volksbühnenkräfte, diese drei Momente führten zu einer Hebung des Geschmacks der Mitglieder, zutrifft.

Zunächst aber muß gefragt werden, ob und in welchem Maße die drei Bedingungen in der Praxis tatsächlich erfüllt sind. Punkt eins kann dabei übergangen werden. Die Besuchsverpflichtung ist für jeden der dem Volksbühnenverband angeschlossenen Vereine unumgängliches Prinzip. Be-

---

4) Neues Beginnen, a. a. O., S. 276 ff.

5) Vgl. S. 39 f.

achtung verdient jedoch die Frage, wie es sich mit den Möglichkeiten der Spielplanpolitik und mit der Fluktuation verhält.

## 1. Umfang der Fluktuation

Die Fluktuation der Mitglieder ist ein Problem, mit dem sich schon die "Freie Volksbühne" bald nach ihrer Gründung auseinanderzusetzen hatte. Selo<sup>6)</sup> weist nach, daß der Mitgliederbestand in den ersten Jahren zu schnell wechselte, als daß eine erzieherische Beeinflussung möglich gewesen wäre.<sup>7)</sup> Erst von der 5. Spielzeit ab begann sich ein Mitgliederstamm herauszubilden.

Noch heute wird die Arbeit einer Reihe größerer Vereine durch das Phänomen der Fluktuation beeinträchtigt. Die Verhältnisse bei den kleinen Volksbühnen charakterisiert nachstehende Tabelle.<sup>8)</sup>

TABELLE 1 • Mitgliederfluktuation bei den kleinen Volksbühnen-Vereinen (1963)

|                                                                            |                                 |                           |
|----------------------------------------------------------------------------|---------------------------------|---------------------------|
| Von insgesamt 73 kleinen Volksbühnen lag die jährliche Fluktuationsquote - |                                 |                           |
| I                                                                          | - unter 10% bei....             | 28 Vereinen (=38%)        |
| II                                                                         | - zwischen 10% und 20% bei..... | 35 Vereinen (=48%)        |
| III                                                                        | - über 20% bei.....             | <u>10 Vereinen (=14%)</u> |
|                                                                            |                                 | 73 (=100%)                |

Eine jährliche Mitgliederfluktuation von etwa 15 bis 20 Prozent gilt in Volksbühnenkreisen als normal. Die Tabelle zeigt, daß nur ein geringer Teil der kleinen Vereine einen höheren Prozentsatz aufweist. Es handelt sich dabei in der

---

6) A. a. O., S. 163

7) Die Fluktuation betrug zeitweise bis zu 50% der Mitglieder (vgl. Selo, a. a. O., S. 153).

8) Da sich die Prozentsätze auf eine Basis von weniger als hundert beziehen, sind sie als reine Indikationswerte in Klammern gesetzt.

## Regel um relativ junge Volksbühnen.<sup>9)</sup>

Als Gründe für die Fluktuation nannten die Volksbühnen-vorsitzenden am häufigsten:

- + den für einen Teil der Mitglieder zu anspruchsvollen ("zu schweren") Spielplan;
- + unzulängliche Raumverhältnisse (meist in Städten ohne eigenes Theater) und die daraus resultierenden Schwierigkeiten der Transportabilität einer Aufführung bei Gastspielen;
- + die Konkurrenz des Fernsehens;
- + die Konkurrenz der Theaterabonnements.

Wir werden auf diese Punkte noch im einzelnen zurückkommen. Zunächst wollen wir uns der anderen Voraussetzung für eine Geschmackserziehung zuwenden, der Spielplanpolitik.

## 2. Spielplanpolitik

Es gilt zu prüfen, ob und inwieweit die Volksbühnen in der Lage sind, ihre institutionell fixierten Spielplanbestrebungen praktisch zu verwirklichen. Besteht überhaupt die Möglichkeit, bestimmte Stücke aus dem Spielplan des Theaters für die Mitglieder auszuwählen? Und wo dies der Fall ist: werden wirklich überwiegend Stücke ausgewählt, die den Intentionen der Volksbühne gemäß sind?

Die drei größten Volksbühnen, die Vereine in Berlin, Hamburg und Hannover, haben keine Auswahl, sie sind vielmehr am gesamten Spielplan ihrer Vertragsbühnen beteiligt. Ähnliches gilt auch für die meisten anderen großen Vereine. Die hohe Mitgliederzahl bedingt hier zudem organisatorische Schwierigkeiten, die den pädagogischen Bestrebun-

---

9) Für die Gruppen I und II zusammengekommen ergibt sich als durchschnittliches Gründungsjahr 1953, für die Gruppe III jedoch 1957. (Es wurden nur die Neugründungen nach 1945 gezählt, vereinzelte Gründungen schon vor

gen oft zuwiderlaufen. Nestriepke schildert das am Beispiel der "Freien Volksbühne Berlin": "Leider ist es... heute so, daß die Aufführungen, die das Mitglied besucht, weitgehend vom Zufall bestimmt werden. Es kann sein, daß ihm die zehn oder zwölf Vorstellungen eines Spieljahres überwiegend leichtgewichtige, wesentlich der Unterhaltung dienende Stücke bringen, während es in einem anderen Falle ein Übermaß von problematischen, schwer zugänglichen Werken erhält. Das hat verschiedene Gründe. So müssen bei der Vielzahl der Theater, in die das Mitglied geschickt wird, und bei dem sehr unterschiedlichen Kartenkontingent, das diese Theater zur Verfügung stellen, immer neue Kombinationen der vorhandenen, meist 200 Köpfe zählenden 'Mitgliedergruppen' vorgenommen, manchmal sogar noch die Gruppen aufgeteilt werden. Hinzu kommt, daß die Vereinsleitung, die bei der Bekanntgabe der Vorstellungstermine an die Vereinszeitschrift gebunden ist, die Verteilung der Gruppen auf die Vorstellungen immer auf lange Sicht vornehmen muß, zu einem Zeitpunkt, an dem zumindest die Theater mit ständig wechselndem Repertoire sich außerstande erklären, schon ihren Spielplan bekanntzugeben. Diese Schwierigkeiten ganz zu überwinden, muß einstweilen als unmöglich bezeichnet werden."<sup>10)</sup>

Die Verhältnisse bei den kleinen Volksbühnen nehmen sich in diesem Punkt besser aus. Hier besteht für etwa 60% die Möglichkeit, daß der Vorstand den Spielplan nach eigenem Ermessen zusammenstellt, indem er aus dem Angebot des örtlichen Theaters oder der Gastspielbühnen die Stücke für die Mitglieder auswählt. Wo diese Möglichkeit nicht besteht, die Volksbühne sich also fast ausschließlich nach dem Theater richten muß, ist man vielfach bemüht, wenigstens einen Ausgleich zwischen anspruchsvollen und weniger anspruchsvollen Werken zu gewährleisten, mit der Tendenz, problematische Werke allmählich in den Vordergrund zu rücken.

---

1933 also nicht berücksichtigt.)

10) Nestriepke, Neues Beginnen, a. a. O., S. 278 f.

TABELLE 2 • Zusammenarbeit der Volksbühnen mit den Theatern.

Es gab 1963 in der Bundesrepublik einschließlich West-Berlins -

- 10 Volksbühnen in Großstädten mit mehreren Bühnen (Staats-, Stadt- und Privattheater),
- 57 Volksbühnen mit ortsansässigen Theatern,
- 33 Volksbühnen mit Gastspielbühnen (überwiegend Landesbühnen),
- 6 Volksbühnen, die Fahrten in Theaterstädte unternahmen.

106 Volksbühnen<sup>11)</sup>

In der nachfolgenden Tabelle ist der Anteil der einzelnen Gattungen (Sprechtheater) am Gesamtspielplan der kleinen Volksbühnen, die Spielplanauswahl haben, gegenübergestellt dem der Vereine, die sich in erster Linie nach dem Angebot des Theaters richten müssen.<sup>12)</sup>

TABELLE 3 • Anteil der Gattungen (Sprechtheater) am Spielplan der kleinen Volksbühnen in den Spielzeiten von 1958/59 bis 1962/63

|                                                   | Vereine mit<br>Auswahlmöglichk. | Vereine ohne<br>Auswahlmöglichkeit |
|---------------------------------------------------|---------------------------------|------------------------------------|
| Klassisches Schauspiel.....                       | 12,4%                           | 11,5%                              |
| Modernes Schauspiel<br>einschl. "Avantgarde"..... | 37,0%                           | 31,2%                              |
| Komödien.....                                     | 30,5%                           | 29,3%                              |
| Unterhaltungstheater.....                         | 20,1%                           | 28,0%                              |
|                                                   | <u>100,0%</u>                   | <u>100,0%</u>                      |

Die Aufstellung zeigt, daß der Anteil des klassischen Schauspiels und der Komödien bei beiden Gruppen nahezu gleich ist, während sich klare Unterschiede für das moderne Schauspiel und das Unterhaltungstheater ergeben:

11) Vgl. Der 21. Volksbühnentag, a. a. O., S. 127

12) Die Zahlen stellen Durchschnittswerte dar. Es wurden nur Volksbühnen in Betracht gezogen, die nicht an musikalischen Vorstellungen beteiligt sind.

Die Mitglieder der Volksbühnen mit Auswahlmöglichkeit sehen einerseits mehr modernes Schauspiel als die der anderen Gruppe, andererseits aber auch weniger Werke des Unterhaltungstheaters. Die Vereinsvorsitzenden sind offensichtlich bestrebt, den Mitgliedern schwierige zeitgenössische Werke nahezubringen, ohne gleichzeitig übertriebene Zugeständnisse auf dem Sektor der "leichten Muse" machen zu müssen.<sup>13)</sup> Welche Gefahren sich hieraus ergeben können, werden wir sogleich feststellen.

Zählen wir die Fluktuationsquoten der Gruppe der Vereine mit Auswahlmöglichkeit gegen die der Gruppe ohne eine solche Möglichkeit aus, so ergibt sich für die erste eine durchschnittliche Fluktuation von 17% gegenüber nur 12,8% bei der zweiten. Der von den Vorsitzenden vermutete Zusammenhang zwischen Spielplanniveau und Fluktuation scheint sich also zu bestätigen. Die Spielplangestaltung wirkt sich aber offenbar auch auf den Mitgliederstand insgesamt aus. Das wird deutlich, wenn wir den Anteil der Stückgattungen bei drei strukturell vergleichbaren Gruppen kleiner Volksbühnen miteinander vergleichen, von denen

Gruppe A wachsende Mitgliederzahlen,  
Gruppe B stagnierende Mitgliederzahlen,  
Gruppe C rückläufige Mitgliederzahlen

aufweist. (Wir fassen dabei - Tabelle 4, S. 53 - aus Gründen der Übersichtlichkeit die Werte für die Stücke, die vom Publikum allgemein als "schwerer" empfunden werden, und die, die als "leichter" empfunden werden, unter 1 bzw. 2 zusammen.)

---

13) Hierzu mag jedoch ergänzend angemerkt werden, daß es von vielen Leitern kleinerer Vereine als das größere Verdienst erachtet wird, die Mitglieder zu halten und nur sehr allmählich zu erziehen, anstatt durch allzu hochgespannte Spielplananforderungen die Mitglieder geringeren Bildungsniveaus "aus der Volksbühne hinauszutreiben" (Volksbühne Hanau).

TABELLE 4 • Spielplanniveau und Mitgliederstand bei den kleinen Volksbühnen (Durchschnittswerte für die Spielzeiten von 1958/59 bis 1962/63)

|                                                                   | Gruppe A    | Gruppe B    | Gruppe C    |
|-------------------------------------------------------------------|-------------|-------------|-------------|
| 1) Klassisches und modernes Schauspiel einschl. "Avantgarde"..... | 38%         | 45%         | 51%         |
| 2) Komödien und Unterhaltungstheater.....                         | 62%         | 55%         | 49%         |
|                                                                   | <u>100%</u> | <u>100%</u> | <u>100%</u> |

Es läßt sich eine deutliche Zunahme des Anspruchsniveaus in Richtung der Volksbühnen mit rückläufiger Mitgliederzahl beobachten. Wir sind geneigt, den Mitgliederschwund mit dem Spielplanniveau in Verbindung zu bringen. Inwieweit hier jedoch eine echte Kausalbeziehung vorliegt, könnte mit Sicherheit nur auf demoskopischem Wege ermittelt werden.

Zusammenfassend stellen wir fest, daß die Voraussetzungen der Geschmacksbildung, soweit sie sich auf die oben genannten Faktoren beziehen, weitgehend erfüllt sind: Die Mehrheit der kleinen Volksbühnen hat einen festen Mitgliederstamm, der bereit ist, sich über Jahre hin unter dem Prinzip der Besuchsverpflichtung ins Theater führen zu lassen, und zwar in Aufführungen von Stücken, die fast überall dort, wo die Volksbühne eine Möglichkeit der Auswahl aus dem Spielplan (oder gar der Mitgestaltung am Spielplan des Theaters<sup>14)</sup>) hat, ein den Grundsätzen der Volksbühnenbewegung gemäßes, überwiegend hohes Anspruchsniveau erkennen läßt. Diese konsequente Spielplanpolitik birgt Risiken für die Volksbühne, deren sie sich bewußt ist, die sie aber im Interesse ihrer kulturpädagogischen Konzeption auf sich nimmt.

---

14) In einigen Fällen können die Vereinsvorsitzenden an der Gestaltung des Spielplans des lokalen Theaters oder der betreffenden Landesbühne mitwirken.

### 3. Mitgliedergruppen und Geschmacksbildung

Wir wollen nun untersuchen, ob die geschilderten Faktoren zu einer nachweisbaren Hebung des Mitgliedergeschmacks beizutragen vermögen. Die den Vereinsleitern vorgelegte Frage, ob sich nach ihrer Erfahrung eine positive Veränderung des Geschmacks ihrer durch die Besuchspflichtung in relativ viele anspruchsvolle Stücke geführten Mitglieder konstatieren ließe, wurde von der großen Mehrheit grundsätzlich bejaht. Zugleich wurde jedoch immer wieder auf Unterschiede bei bestimmten Mitgliedergruppen hingewiesen. Diese Gruppen sind unterschieden durch ihre jeweilige Einstellung, ihr inneres Verhältnis zu Theater und Drama. Da sie sich als typisch für die Verhältnisse bei fast allen kleinen Volksbühnen erwiesen haben und in unserer Untersuchung deshalb noch mehrfach in Erscheinung treten werden, wollen wir sie, der Detailanalyse vorgreifend, schon an dieser Stelle in knappen Zügen charakterisieren. Belege, Ergänzungen und Modifizierungen werden wir dann im Zuge der Darstellung der unabhängigen variablen Faktoren beizubringen haben.

Unter dem Gesichtspunkt des ästhetischen Geschmacks und der Einstellung zum theatralischen Kunstwerk lassen sich für jede der hier untersuchten (und cum grano salis sicherlich auch für die mittleren und großen) Volksbühnen drei Gruppen unterscheiden, zwischen denen die Grenzen fließend sein mögen, die aber doch eine deutliche und durchgreifende Gliederung der Mitgliederschaft ermöglichen. Wir bezeichnen sie wie folgt:

1. Mitgliederkern
2. Kreis der interessierten Mitglieder
3. Kreis der indifferenten Mitglieder<sup>15)</sup>

Je nach den örtlichen Verhältnissen differieren diese

---

15) Den Begriff "indifferente Mitglieder" hat Schöne (a. a. O., S. 35 f.) eingeführt. Für den Zweck seiner unternehmensmorphologischen Analyse unterscheidet er "Führungskreis", "geführte Mitglieder" und obige Gruppe. Mit dieser Gliederung kämen wir in Anbetracht un-

drei Gruppen hinsichtlich ihrer Stärke und soziologischen Zusammensetzung. Ungeachtet dieser Abweichungen läßt sich jedoch ein Katalog von Merkmalen nachweisen, der den einzelnen Gruppen bei allen Volksbühnen unserer Größenordnung gemeinsam ist.

Der **M i t g l i e d e r k e r n** in dem hier vorgeschlagenen Sinne darf nicht verwechselt werden mit dem "Mitgliederstamm": dieser Begriff findet in der Volksbühnenpraxis häufig auf den Kreis der langjährigen, besonders vereinstreuen Mitglieder<sup>16)</sup> Anwendung. Mitgliederkern meint jene elitäre Minorität, die besonders stark am Schauspiel, manchmal mit einer gewissen (von den anderen Mitgliedern als provozierend empfundenen) Einseitigkeit am modernen Schauspiel und an den Werken des "avantgardistischen" Theaters interessiert ist und demgemäß immer wieder eine stärkere Berücksichtigung dieser Werke fordert. Dem Mitgliederkern gehören viele Gebildete und geistig besonders stark Interessierte an. Er ist jedoch soziologisch nicht ganz eindeutig bestimmt, da mitunter auch Angehörige der Angestellten- und sogar Handarbeiterberufe (in erster Linie Unterdreißigjährige) zu ihm gerechnet werden müssen. In Universitätsstädten stellen nicht selten Studenten das Gros dieser Gruppe. Auch Nicht-Akademiker, die einen gewissen intellektuellen Status zu demonstrieren wünschen, finden sich im Mitgliederkern (obschon mehr als Mitläufer). Die Gruppe weist generell einen dominierenden Anteil unterdreißigjähriger Mitglieder auf; sie ist aber stets in der Minderheit, auch bei den Volksbühnen, bei denen der zahlenmäßige Anteil der Jugendlichen höher liegt als der der Erwachsenen.

Die für gewöhnlich stärkste Gruppe bilden die **i n - t e r e s s i e r t e n M i t g l i e d e r**. Es handelt sich dabei meist (aber keineswegs ausschließlich) um lang-

---

serer Untersuchungsziele jedoch nicht weit.

16) Bei kleinen und mittleren Vereinen handelt es sich dabei zum Teil noch um "Gründungsmitglieder".

jährige Vereinsmitglieder, unter ihnen viele, die trotz regen Theaterinteresses aus beruflichen Gründen nicht in der Lage wären, regelmäßig eine Karte zu erstehen. Zu dieser Gruppe zählen auch diejenigen, die sich selbst kulturell erziehen wollten, dies aber "aus eigener Kraft nicht durchhielten" (Schöne).<sup>17)</sup> Die interessierten Mitglieder stehen den Volksbühnenbestrebungen mit Verständnis und wohlwollender Aufgeschlossenheit gegenüber. Sie wünschen einen ausgewogenen Spielplan und sind dafür auch bereit, problematische moderne Werke in Kauf zu nehmen. Von dem Mitgliederkern unterscheidet sie jedoch die bei weitem zurückhaltendere, mehr "konservative" Einstellung zu diesen Stücken. Die Gruppe ist am wenigsten soziologisch fixiert, ihr gehören Mitglieder aller Altersgruppen, Bildungs- und Sozialschichten an. Stellt man die unpräzise Frage nach "der" Publikumsreaktion auf ein bestimmtes Stück, so wird meist die Stellungnahme dieser Gruppe mitgeteilt.

Ein in seiner prozentualen Stärke sehr unterschiedlicher Kreis ist der der *i n d i f f e r e n t e n* *M i t g l i e d e r*. Sein Anteil überwiegt oft bei neugegründeten Vereinen (vor allem in Städten ohne stehendes Theater). Bei älteren Volksbühnen zählen viele neue Mitglieder zu dieser Gruppe. Die indifferenten Mitglieder rekrutieren sich auffällig stark aus den Kreisen der Handarbeiter sowie der Angestellten (seltener der Beamten) niedriger Einkommensstufen. Sofern die Volksbühne Mitglieder aus Landgemeinden hat, stellen auch diese einen oft relativ hohen Anteil an "Nur-Konsumenten".<sup>18)</sup> "Die indifferenten Mitglieder haben keine innere Einstellung zur Volksbühne...Sie bewog entweder die Neugierde oder die Platzverbilligung oder beides zum Eintritt in die Volksbühne. Sie haben keine Beziehung zu den Zielen, die sich die Bewegung über die Platzverbilligung hinaus gesteckt hat und interessieren sich weder für die Vereinsarbeit

---

17) A. a. O., S. 35

18) So bezeichnet man die Gruppe seitens der leitenden Mitglieder.

noch für die Programmgestaltung. Die Volksbühne sieht es als ihre Pflicht an, sie zu 'echten' Mitgliedern zu erziehen."<sup>19)</sup> Die Fluktuationsquote dieses Kreises liegt beträchtlich über der der beiden anderen Gruppen. Das Geschmacksniveau ist, wie sich noch zeigen wird, unterschiedlich, tendiert jedoch unverkennbar zu gefälliger Unterhaltung (Operetten, Lustspiele, "Kassenstücke"). Der Erfolg eines modernen Problemstücks ist bei dieser Gruppe für gewöhnlich nur mit Werken möglich, die sie als "menschlich ergreifend" empfinden kann und die zudem in einer überzeugenden Darstellung geboten werden.

Wir kehren zu unserem Ausgangspunkt zurück und sehen uns nun in der Lage, die von der Mehrheit der Volksbühnenleiter getroffene allgemeine Feststellung, daß nämlich der Mitgliedergeschmack sich durch Besuchsverpflichtung und Spielplangestaltung verbessert habe und das Volksbühnenpublikum insgesamt lebhafter und aufgeschlossener sei als die übrigen Theaterbesucher, zu modifizieren, nach Mitgliedergruppen und Antwortkategorien. Dabei fällt zunächst auf, daß der Geschmack des Mitgliederkerns ebenso wie der der indifferenten Mitglieder als relativ konstant bezeichnet wird. Die Angehörigen der ersten Gruppe wissen zumeist ziemlich genau, was sie sehen wollen<sup>20)</sup>; die indifferenten Mitglieder finden sich dagegen eher in der Negation, sie wissen, was sie *n i c h t* sehen wollen.<sup>21)</sup> Beiden Gruppen aber eignet, daß ihr Geschmack hinsichtlich bestimmter Stückgattungen nur schwer in eine andere Richtung zu bringen ist. Dieser Befund stellt nicht die bei weitem größere Aufgeschlossenheit des Mitgliederkerns in Frage. Er bezeichnet lediglich eine gewisse Übereinstimmung in der Unveränderlichkeit der Grundhaltung: Der Mitgliederkern wäre schwerlich zu einem ausgesprochenen Operettenspielplan zu

---

19) Schöne, a. a. O., S. 35 f.

20) Sie haben nicht selten bestimmte bevorzugte Autoren und Stilarten.

21) Auf einen (wenn auch nicht sehr ergiebigen) Nenner gebracht, handelt es sich dabei in der Regel um die klassischen und modernen Stücke (vor allem Schauspiele), die den indifferenten Mitgliedern als "zu schwer

"erziehen", während umgekehrt auch nur geringe Aussicht besteht, die indifferenten Mitglieder an ein Programm zu gewöhnen, bei dem das klassische und moderne Schauspiel dominiert. Eine Verlagerung des Gefallens vom klassischen Drama auf musikalische Aufführungen dagegen wird für diese Gruppe häufig mitgeteilt. Bei einem Teil der indifferenten Mitglieder ist es wohl möglich, das vorherrschende Interesse an Operetten auch auf leichte Spielopern auszudehnen, ebenso vom Lustspiel auf die anspruchsvollere Komödie. Grundsätzlich aber sucht diese Gruppe im Theater Unterhaltung und Entspannung und entzieht sich meist schon durch ihre lebhafteste Fluktuation einer so eindeutig auf längere Beeinflussungsdauer zielenden pädagogischen Maßnahme wie der hier in Frage stehenden.

Überwiegend positive Resultate werden für die Gruppe der interessierten Mitglieder berichtet. Zwar werden auch hier "Komödien nach wie vor gern gesehen"<sup>22)</sup>, doch ist andererseits eine Reihe von Geschmacksveränderungen feststellbar, die die Volksbühnenvorsitzenden fast übereinstimmend auf den Einfluß der Besuchsverpflichtung in Verbindung mit einer gezielten Spielplangestaltung zurückführen. Am häufigsten wird angegeben, daß sich der Schwerpunkt des Geschmacks bei dieser Gruppe im Laufe der Jahre von der Operette zum Schauspiel (25 Vereine) und von "mehr heiteren" zu "ernsten" Werken (13 Vereine) verschoben habe. Ein für uns wichtiges Ergebnis ist ferner die Auskunft, daß sich diese Mitglieder nunmehr auch viel bereitwilliger in Aufführungen moderner Problemstücke führen lassen als früher, da man nur das klassische Schauspiel gelten lassen wollte (19 Vereine).<sup>23)</sup> In einigen Fällen wird ausgeführt,

verständlich" erscheinen.

22) Mitteilung der Volksbühne Schleswig

23) Als Beispiel diene eine Mitteilung der Volksbühne Hildesheim: "Wir nehmen...seit 8 Jahren eine Studioaufführung als Pflichtveranstaltung ab. Zuerst ging ein Teil der Mitglieder, obwohl die Vorstellung bezahlt war, einfach nicht hin. Später machte sich die 'Mundpropaganda' der Mitglieder untereinander bemerkbar. Auch die Mitglieder, die sich bisher ablehnend verhalten hatten, gingen, wenn auch mit gewissen Vorurteilen, in die Studioaufführung. Mit der Zeit wurden die

daß in den Jahren nach 1945 teilweise ein gesteigertes Interesse an zeitgenössischen Stücken - gleichsam ein "Nachholbedürfnis" - bestanden habe, das aber nach wenigen Spielzeiten ins Gegenteil umgeschlagen sei; erst in jüngster Zeit wäre für solche Stücke<sup>24)</sup> wieder eine erhöhte Aufnahmebereitschaft vorhanden. Diese halte sich jedoch in engeren Grenzen als früher.

Angaben dieser Art spiegeln erneut die diffizile Problematik der Volksbühnenbestrebungen. Die Notwendigkeit, den rezeptiven Möglichkeiten aller Mitgliedergruppen gerecht zu werden, bedingt eine behutsame Spielplanpolitik. Zwar ist - und dieses Ergebnis scheint uns hier ausschlaggebend zu sein - der Geschmack des größten Besucherkreises im positiven Sinne beeinflussbar, doch kann andererseits eine solche Beeinflussung nur sehr allmählich geschehen. Je stärker der Anteil des Mitgliederkerns und der langjährigen interessierten Mitglieder in einer Volksbühne ist, desto bessere Vorbedingungen sind gegeben für eine Geschmackserziehung durch systematische "Gewöhnung an Niveau".<sup>25)</sup> Eine zahlenmäßig starke Gruppe indifferenter Mitglieder dagegen zwingt den Vereinsvorstand immer wieder zu Spielplankompromissen. Der Versuch der Geschmacksbildung muß hier andere Ansatzpunkte suchen.

## 2. Fernsehen

Als einziges Massenkommunikationsmittel, das als konstanter geschmacksbildender Faktor im Sinne unserer Untersuchung angesehen werden kann, kommt das Fernsehen - vornehmlich das "Erste Deutsche Fernsehen"<sup>26)</sup> - in Betracht.

---

Mitglieder auch den Studioaufführungen gegenüber aufgeschlossener, man hatte erfaßt, daß auf der Studio-bühne eben 'anderes' Theater gespielt wird als im großen Haus."

24) Das gilt insbesondere für Stücke, die sich mit der jüngsten deutschen Vergangenheit befassen.

25) Hans Joachim Schaefer: Fernsehen und Theater. In: Dramaturgische Gesellschaft e. V., Jahresband 1961, S. 295

Für Presse und Hörfunk ist das Grunderfordernis der strikten Vergleichbarkeit nicht mehr gegeben, überdies wäre ihr Einfluß auf den Geschmack mit den uns zu Gebote stehenden Mitteln nicht hinreichend exakt nachprüfbar.<sup>27)</sup> Wir haben uns daher im folgenden auf die Frage zu beschränken, inwieweit sich die Adaptationen des Fernsehens von Werken des Sprech- und Musiktheaters auf die Volksbühnen auswirken: und zwar einmal auf den Geschmack der Mitglieder, zum anderen auf den Mitgliederstand überhaupt.

Ein Blick auf die Publizistik-Wissenschaft lehrt, daß jedes neue Massenkommunikationsmittel bei seinem Auftauchen als elementare Bedrohung der Existenz anderer Medien empfunden wurde. Ob Buchdruck, Zeitung oder Zeitschrift, Schallplatte oder Hörfunk, Film oder Fernsehen - in jeder dieser neuen technischen Möglichkeiten schien zum Zeitpunkt ihrer Erfindung und Verbreitung den schon bestehenden publizistischen Medien eine gefährliche Konkurrenz zu erwachsen. Darüber hinaus aber wurden sie fast stets auch als allgemeine kulturelle Bedrohung angesehen. So glaubte man etwa, daß sich mit dem Aufkommen des Hörfunks die Konzertsäle leeren, mit der Durchsetzung des Films, später des Fernsehens die Zuschauerräume des Theaters entvölkern würden - oder daß zumindest ein Absinken des Geschmacksniveaus mit dem Siegeszug dieser technischen Novitäten einhergehen werde.

Derartige Befürchtungen wurden bisweilen auch in Volksbühnenkreisen geäußert. In seinem 1930 erschienenen "Handbuch der deutschen Volksbühnenbewegung" klagt z. B. Albert Brodbeck<sup>28)</sup> über das "vom Kino vollends verdorbene Publikum" der Wanderbühnen, dem eine "Schundoperette, und sei's mit Begleitung eines verstimmtten Wirtshausklaviers, über alles geht"<sup>29)</sup>, und Nestriepke (Neues Beginnen, 1956) be-

---

26) Das "Zweite Deutsche Fernsehen" kann vorerst wegen seiner allzu niedrigen Zuschauerquote (15,5% im Juni 1964) nicht berücksichtigt werden.

27) Das gilt in noch stärkerem Maße für Film und Schallplatte.

28) Damaliger Generalsekretär des Volksbühnenverbands.

tont noch ein Vierteljahrhundert später die "wichtige Mission" des Theaters "in einer Zeit..., in der das Kino mit seinem Übermaß an Edelkitsch und Wildwestromantik so kräftig um die Geschmacksverderbnis der Massen bemüht ist, und in der die Bequemlichkeit des Radiohörens und des Fernsehens die Gefahr mit sich bringt, daß der 'Normalmensch' ganz die Möglichkeit einer viel tieferen Ergriffenheit im Erlebnis des originalen schöpferischen Akts vergißt".<sup>30)</sup>

Nun darf zwar mit Sicherheit angenommen werden, daß der meinungsbildende Einfluß der Massenkommunikationsmittel geringer ist, als gemeinhin geglaubt wird; dieser Einwand enthebt uns jedoch nicht einer ernsthaften Prüfung des Sachverhalts. Gerade die Auswirkungen des Fernsehens etwa auf den Filmbesuch oder auf die Buchlektüre fordern dazu auf. Die Buchlektüre möge hier als Beispiel dienen. Sie ist - nach Erhebungen des Instituts für Demoskopie in Allensbach - in den letzten Jahren zurückgegangen, und zwar eindeutig infolge der Verbreitung des Fernsehens. Während 1953 noch 76% der erwachsenen Bevölkerung (ab 16 Jahre) des Bundesgebiets einschließlich West-Berlins angaben, sie hätten wenigstens innerhalb eines Jahres zum letztenmal ein Buch gelesen, waren es 1962 nur mehr 73%.<sup>31)</sup> "Übersetzt" man die (zunächst unbedeutend erscheinende) Differenz von 3% in absolute Zahlen, so ergibt sich immerhin die Zahl von 1,2 Millionen Lesern. Dieses Resultat nimmt sich noch bedenklicher aus, wenn man in Betracht zieht, daß ohnehin nur 37% der erwachsenen Bevölkerung als Sortimentskunden anzusprechen sind (IfD-Pressedienst, Dezember 1962). Wie eine Repräsentativerhebung (Mai 1963) bei Fernsehteilnehmern, die beide Programme empfangen können, zeigt, ist der Rückgang der Zahl der Leser im wesent-

---

29) S. 74

30) S. 273

31) Basis: Repräsentative Bevölkerungsumfrage unter der erwachsenen Bevölkerung der Bundesrepublik mit West-Berlin; jeweils rund 2000 Interviews; repräsentative Quotenauswahl; soziologische Studie des Instituts für Demoskopie Allensbach.

lichen durch das Fernsehen verursacht worden. 58% der Befragten erklärten, sie hätten mehr Bücher gelesen, bevor sie ein Fernsehgerät besaßen, 28% glaubten, ihre Buchlektüre nicht eingeschränkt zu haben, die restlichen 14% lassen nach eigener Angabe "nie Bücher".<sup>32)</sup>

Angesichts solcher Befunde erhebt sich die Frage, ob sich Auswirkungen dieses Umfangs auch auf den Theaterbesuch nachweisen lassen. Schaefer<sup>33)</sup>, der den entsprechenden Zusammenhängen in seiner Studie "Fernsehen und Theater" nachgeht, hat für das Jahr 1961 errechnet, daß die Zahl der Fernseh b e s i t z e r um ein Fünffaches höher lag als die der regelmäßigen Theaterbesucher.<sup>34)</sup> Diese Proportion verschiebt sich aber noch erheblich mehr zu ungunsten des Theaters, wenn man die Zahl der Fernseh t e i l n e h m e r <sup>35)</sup> in Erwägung zieht. Gleichwohl kommt Schaefer zu dem Schluß, daß trotz des "quantitativen Übergewichts der Breitenwirkung" das Fernsehen dem Theater "im G a n z e n gesehen...keinen empfindlichen Abbruch getan" habe<sup>36)</sup>: Der "durch Fernsehen konkret begründbare Besucherrückgang bei den Theatern ist...wirtschaftlich kaum gravierend und wird - soweit es die Abonnements und Organisationen betrifft - weitgehend durch neue Interessenten ausgeglichen."<sup>37)</sup>

Unsere Umfrage bei den kleinen Volksbühnen brachte ein

---

32) Vgl. L. Muth, Mehr Bücher - weniger Leser? In: Börsenblatt für den Deutschen Buchhandel, Frankfurter Ausgabe, 19. Jg., Nr. 71, 3. Sept. 1963, S. 1633 f.

33) Fernsehen und Theater, a. a. O., S. 295 ff.

34) Registrierte Fernsehgeräte (Stand vom 1. Aug. 1961): 5,3 Mill.; regelmäßige Theaterbesucher (1961): etwa 1,1 Mill.

35) "Die Zahl der registrierten Empfangsgeräte stimmt natürlich nicht mit der Zahl der regelmäßigen oder gelegentlichen Fernsehteilnehmer überein. Man denke an mehrköpfige Familien, an geladene Fernseh-Gäste, an Übertragungen in Gaststätten und Gemeinschaftsräumen. Tatsächlich dürfte ein Mehrfaches von 5,3 Mill. Menschen unter dem Einfluß von Fernsehsendungen stehen." (Schaefer, a. a. O., S. 295 a)

36) Ders., daselbst, S. 295 z/5

37) Daselbst, S. 295 j

ähnliches Resultat. Auf die Frage, ob (und gegebenenfalls wann) sich die Konkurrenz des Fernsehens auf den Mitgliederstand ausgewirkt habe, wurden folgende Angaben gemacht:

TABELLE 5 • Auswirkungen des Fernsehens auf den Mitgliederstand der kleinen Volksbühnen (1963)

Es antworteten -

|                                                     |                        |
|-----------------------------------------------------|------------------------|
| - noch jetzt Auswirkungen feststellbar.....         | 17 Vereine (24%)       |
| - vor einigen Jahren Auswirkungen feststellbar..... | 11 Vereine (15%)       |
| - kaum Auswirkungen feststellbar.....               | 20 Vereine (27%)       |
| - keinerlei Auswirkungen feststellbar.....          | 16 Vereine (22%)       |
| - schwer zu sagen, weiß nicht, keine Angaben....    | <u>9 Vereine (12%)</u> |
|                                                     | 73 (100%)              |

Bei rund zwei Dritteln (64%) der kleinen Volksbühnen ist das Fernsehen also 'kaum', überhaupt nicht oder nur 'vor einigen Jahren' negativ spürbar geworden. Vereinzelt wurde hinzugefügt, daß die Fluktuation zugenommen habe und daß das Fernsehen die Gewinnung neuer Besucherschichten erschwere.

Andererseits sah sich noch ein Viertel der Vereine (24%) zum Zeitpunkt der Erhebung vom Fernsehen betroffen. Wir wollen die Frage daher weiterverfolgen und verbinden sie mit der Erörterung der Auswirkungen des Fernsehens auf den Geschmack. Aus systematischen Gründen nehmen wir wieder eine Differenzierung nach Mitgliedergruppen vor. Aufschlußreich mag auch ein Vergleich mit einigen Ergebnissen Schaefers sein, dessen ausgedehnte Materialsammlung sich zu einem beträchtlichen Teil auf Angaben von Volksbühnen stützt.

Der Mitgliederkern ist nach übereinstimmender Auskunft am wenigsten von Einbußen durch das Fernsehen betroffen.

Das gilt in besonderem Maße von den unterdreißigjährigen Mitgliedern, und zwar von denen dieser Gruppe wie auch von denen der Gruppe der interessierten Mitglieder. Hier wird von seiten der Volksbühnenleiter auch noch am ehesten an eine Steigerung der geschmacklichen Urteilsfähigkeit durch die Möglichkeit des Vergleichs geglaubt. Die gelegentlich geäußerte Auffassung, daß "die jungen Menschen heute unter den sich überschlagenden geschmacksverbildenden, meist äußerlichen Einflüssen nicht mehr das innere Verhältnis zum Theater" hätten wie die ältere Generation<sup>38)</sup>, scheint uns dagegen - zumindest in dieser verallgemeinernden Form - einer Revision bedürftig zu sein; sie trifft allenfalls auf einen Teil der Jugendlichen der "Indifferenten" zu. Für den Mitgliederkern und die Mehrzahl der interessierten Mitglieder (hier vor allem die Jugendlichen) gilt die Feststellung Schaefers: "Wird ein ohnehin theaterinteressierter, kritischer und begeisterungsfähiger Geist vom Fernsehen angesprochen, so wird er durch den Einfluß des Fernsehens zu Vergleichen herausgefordert, wird kritischer, wählerischer, aufgeschlossener und wacher dem Theater gegenüber. Das Fernsehen hat hier...eine eindeutig geschmacksbildende Funktion."<sup>39)</sup> In Mittelstädten<sup>40)</sup>, in denen das Theater von einem interessierten Kern der Bevölkerung getragen wird, kann die Steigerung der Ansprüche durch das Fernsehen vereinzelt sogar das Theater zu Leistungssteigerungen zwingen.<sup>41)</sup>

Verluste interessierter Mitglieder sind weniger selten als Abmeldungen von Angehörigen der Gruppe des Mitgliederkerns, insbesondere in Städten ohne eigenes Theater. Die unzulänglichen Raumverhältnisse können hier dazu führen,

---

38) Die Kulturgemeinde. Monatsblätter der Volksbühne Konstanz e. V., 3. Jg., Heft 2, 1961. S. 5

39) Schaefer, Fernsehen und Theater, a. a. O., S. 295 z/5

40) 20 000 bis unter 100 000 Einwohner. Die meisten kleinen Volksbühnen befinden sich in Mittelstädten, zum Teil auch in Kleinstädten (2000 bis unter 20 000 Einwohner), so gut wie niemals dagegen in Landgemeinden (weniger als 2000 Einwohner).

41) Schaefer, a. a. O., S. 295 z/3

daß die artistische Perfektion<sup>42)</sup> den von der Volksbühne vermittelten Gastspielen vorgezogen wird. Wirtschaftliche Motive (wie die Abzahlung des Geräts bei Neuanschaffung) und das Moment der Bequemlichkeit treten hinzu. Jedoch ist festzuhalten, daß diese Mitglieder fast ausnahmslos nach einer oder zwei Spielzeiten zur Volksbühne zurückkehren. Die Einbußen haben meist nur Übergangscharakter.

Sie sind noch geringer in Städten mit einer gewissen Theatertradition. Der in Rede stehende Mitgliederkreis bleibt neben einem Gefühl der Verbundenheit mit der örtlichen Bühne auch aus folgenden Gründen im Volksbühnen-Verein:

- 1) Der Theaterbesuch gilt als Merkmal des gesellschaftlichen Status. Man erachtet als wünschenswert, im Theater "zu sehen" und "gesehen zu werden". Der festliche Rahmen der Theatervorstellung wird höher eingeschätzt als die rein private soziologische Empfänger-situation des Fernsehzuschauers.
- 2) Das Wir-Bewußtsein der Volksbühnenbesucher ist in diesen Städten viel ausgeprägter als anderswo. Das hängt einmal mit der Möglichkeit geschlossener Vorstellungen für die Volksbühne zusammen, zum zweiten aber auch mit dem Umstand, daß man in der Vorstellung viele Bekannte und Freunde zu treffen Gelegenheit findet, da die Werbung bei vielen kleinen Vereinen durch die Mitglieder selbst erfolgt.<sup>43)</sup>

Mutatis mutandis gelten die zuletzt getroffenen Feststellungen jedoch auch für die Gruppe der indifferenten

---

42) Vor allem hinsichtlich der Rollenbesetzung.

43) In der Praxis sieht das so aus, daß die Werbung einer bestimmten Anzahl neuer Mitglieder in irgendeiner Weise prämiert wird: Die Volksbühne Bamberg z. B. gewährt jedem Mitglied, das dem Verein 5 neue Mitglieder zuführt, ein halbes Jahr Beitragsfreiheit. - Eine zusätzliche Steigerung des Wir-Bewußtseins intentionieren die "Sonderveranstaltungen": Liederabende, gesellige Zusammenkünfte, Ausflüge, Theaterbesichtigungen usw.

Mitglieder. Trotz im ganzen gesehen stärkerer Einbußen durch das Fernsehen ist auch hier die Quote der Rückkehrer relativ hoch, insbesondere bei Mitgliedern aus den Landgemeinden. Bemerkenswert erscheint in diesem Zusammenhang Schaefer's Modifizierung nach Stückgattungen: Während Fernsehadaptationen von Werken des Musiktheaters (bei theaterinteressierten Besuchern auch des klassischen und modernen Schauspiels) kaum zu einem nachweisbaren Besucherrückgang geführt haben, läßt das Interesse an Unterhaltungsstücken des Sprechtheaters (Lustspiele, Volksstücke, Kriminalstücke), die zuvor im Fernsehen gezeigt wurden, deutlich nach, zumal wenn die Sendung der Theateraufführung unmittelbar vorausging oder als mißlungen empfunden wurde.<sup>44)</sup> Schaefer konstatiert für diejenigen Besucher aus den Landgemeinden, die zum Theater zurückkehren, eine Verlagerung des Interesses vom Sprechtheater auf das Musiktheater.<sup>45)</sup> Für diesen Geschmackswandel können nachstehende Momente in Anschlag gebracht werden:

- 1) Der Verlust der sinnlichen Nähe, der Farbe und Weiträumigkeit wird bei Adaptationen des Musiktheaters durch das Fernsehen besonders stark empfunden.
- 2) Die Ermangelung eines spezifischen Darbietungsstils für Sendungen des Musiktheaters im Fernsehen, wie er für das Schauspiel bereits im hohen Grade entwickelt wurde, steigert das Interesse an "originalen" musikalischen Theateraufführungen.
- 3) Der Informationscharakter des Fernsehens entfällt auf dem Sektor des Musiktheaters: Das Fernsehen kann "im traditionell ausgerichteten Opernrepertoire we-

---

44) Schaefer, a. a. O., S. 295 m ff. Der Schlußfolgerung des Verfassers, das Theater möge daher Unterhaltungsstücke noch stärker als bisher dem Fernsehen überlassen, muß aus der Sicht der Volksbühne jedoch widersprochen werden; denn abgesehen davon, daß viele Volksbühnenmitglieder noch nicht im Besitz eines Fernsehgeräts sind, ist ein Spielplangleichgewicht auch aus den genannten organisatorischen und pädagogischen Gründen unerlässlich.

45) A. a. O., S. 295 z/1

der als künstlerischer 'Werbeträger' für Neuheiten auftreten noch Novitäten vorwegnehmen und damit für das Theater entwerten. Die sehr seltenen Ausnahmen, in denen das Fernsehen sich auf Opern jüngerer Datums eingelassen hat, schlagen schon deshalb nicht zu Buche, weil dieselbe Oper gleichzeitig nur in ganz vereinzelt Theatern angeboten wurde, wiederum im Gegensatz zum Schauspiel, wo moderne Stücke oft in kurzer Zeit über fast alle Bühnen gehen."<sup>46)</sup>

Vor Schlußfolgerungen, daß andere Auswirkungen des Fernsehens auf den Geschmack dieser Gruppe, der ja überwiegend Menschen von geringerem Anspruchsniveau zuzurechnen sind, nicht möglich wären, muß jedoch gewarnt werden. Als Hinweis sei die Auskunft des Westdeutschen Rundfunks

---

TABELLE 6 • Berufsstruktur der Fernsehzuschauer im Bereich des Westdeutschen Rundfunks (1963)<sup>47)</sup>

|                                                      |            |
|------------------------------------------------------|------------|
| Arbeiter, Landwirte.....                             | 47%        |
| Angestellte, Beamte.....                             | 27%        |
| Rentner, Pensionäre.....                             | 17%        |
| Selbständige Kaufleute und<br>Gewerbetreibende ..... | 7%         |
| Freie Berufe.....                                    | 2%         |
|                                                      | <hr/> 100% |

---

angeführt, der im Bereich der größten Fernsehdichte (Ruhrgebiet) arbeitet und dessen regelmäßige Fernsehzuschauer sich zu insgesamt 65% aus Arbeitern und Angestellten zusammensetzen: "Wir können an unseren eigenen Sendungen feststellen, daß der Geschmack des Publikums sich außerordentlich gewandelt hat. Die Zuschauer reagieren seit einiger Zeit wesentlich kritischer und aufgeschlossener auf das Spielprogramm. Die Fernsehspiele haben im Gesamt-

---

46) Schaefer, a. a. O., S. 295 o)

47) Laut infratest, I. Quartal 1963. Die Angaben beziehen sich auf die Berufsgruppe des Haushaltsvorstandes.

programm an Interesse gewonnen. Vor einigen Jahren noch standen Quiz-Sendungen an erster Stelle in der Gunst des Publikums. Heute hat unser Fernsehspiel gemeinsam mit den Dokumentarsendungen dieses Terrain erobert. Es ist sehr wahrscheinlich, daß dieser Geschmackswandel auch dem Theater zugute kommen wird."<sup>48)</sup>

Obwohl diese Mitteilung nicht notwendig auch für die unter der Gruppe der indifferenten Mitglieder zusammengefaßten Volksbühnenbesucher zutreffen muß, sei doch auf die Angabe von etwa der Hälfte aller Vereinsvorsitzenden hingewiesen, derzufolge auch bei dieser Gruppe das Fernsehen im allgemeinen eine erhöhte geistige Aufgeschlossenheit, und Fernsehadaptationen theatralischer Werke im besonderen eine nicht zu unterschätzende Steigerung des Interesses gerade an solchen Werken zu bewirken imstande sind.

---

48) Schaefer, a. a. O., S. 295 z/5



### KAPITEL III: UNABHÄNGIGE VARIABLE GESCHMACKSFAKTOREN

Die örtlichen Geschmacksbedingungen, die die Volksbühne von Fall zu Fall in Rechnung zu stellen hat, sind sehr unterschiedlicher Natur: Einwohnerzahl<sup>1)</sup>, Stadttypus<sup>2)</sup>, Bevölkerungsmentalität, geographische Lage, mitunter sogar eine bestimmte politische Konstellation<sup>3)</sup> erfordern jeweils Berücksichtigung. Für die kleinen Volksbühnen ist hier vor allem die soziologische Struktur der Mitgliedschaft von Bedeutung. Wir haben also im folgenden zu untersuchen, ob und inwieweit die Beschaffenheit des Geschmacks der Mitglieder durch bestimmte demographische Merkmale (Bildungs- und Sozialschicht, Alter, Geschlecht, Wohnsitz, Konfession) beeinflußt ist. Dazu muß grundsätzlich festgestellt werden, daß es "die" Struktur der Volksbühne nicht gibt. Es besteht vielmehr eine Reihe von Strukturen, bedingt durch die jeweiligen Lokalverhältnisse.<sup>4)</sup> Wir wollen daher, soweit es möglich und vertretbar erscheint, die einzelnen Faktoren auszusondern und isoliert zu betrachten versuchen. Trotz des Umstands, daß bei so komplexen Sachverhalten selten nur *e i n e* Ursache und *e i n e* Wirkung vorliegen (sondern in der Regel ein ganzes "Bündel" von Motiven und Faktoren), wollen wir es uns doch angelegen sein lassen, zumindest die primär bedeutsamen Faktoren von den sekundären zu unterscheiden und ihr jeweiliges Gewicht abzuschätzen.

#### A. Bildungs- und Sozialschicht

Unter "Volk" wurde bei der Gründung einer "Volksbühne" im Jahre 1890 nicht die Gesamtheit der Nation verstanden,

- 
- 1) Das Interesse am Theater ist in Großstädten für gewöhnlich stärker als in Mittelstädten und Kleinstädten, wo es oft erst noch geweckt werden muß.
  - 2) Man wird beispielsweise Unterschiede anzusetzen haben für eine ausgeprägte Industriestadt einerseits und eine Verwaltungsstadt andererseits.
  - 3) Als Beispiel genannt sei die politisch exponierte Lage West-Berlins, die sich auch auf das Theaterleben der Stadt auswirkt. Vgl. hierzu Mierendorff, *Lebt das Theater?* A. a. O. S. 40
  - 4) Vgl. Schöne, a. a. O., S. 73

sondern in erster Linie die Arbeiterschaft, der vierte Stand, das "Proletariat".<sup>5)</sup> Aus den Bestrebungen dieser Schicht heraus, die um Befreiung aus sozialer Bedrückung und kultureller Bevormundung rang, wurde die Volksbühnen-idee geboren.<sup>6)</sup> Der Verein war für die Arbeiterschaft ins Leben gerufen worden, er sollte keine "Konsumentenorganisation sein, die für wenig Geld möglichst große Teile des Volkes mit Theatervorstellungen versorgte".<sup>7)</sup> Erst unter dem Einfluß von Persönlichkeiten wie Bab und Nestriepke wandelte sich die Volksbühne in Zielsetzung und Struktur allmählich von der "Arbeiterbühne" zum "Theater für alle". Diese Entwicklung wurde nach dem Zweiten Weltkrieg begünstigt durch die allgemeine Nivellierung sozialer Klassenunterschiede. Die Volksbühne ist ihren Grundsätzen jedoch insofern treu geblieben, als sie noch immer als dringlichste Aufgabe ansieht, den finanziell am schlechtesten gestellten Schichten der Bevölkerung den Theaterbesuch zu ermöglichen. Das aber waren vor 1933 die Arbeiter, nach 1945 neben bestimmten Gruppen der Arbeiterschaft insbesondere die mittleren und kleinen Angestellten.<sup>8)</sup>

## 1. Berufsgruppen

Die Volksbühne sah sich im Laufe ihrer Entwicklung immer wieder der Kritik ausgesetzt, daß sie, die doch vor allem für die sozial Schwachen gegründet worden sei, in Wahrheit mit ihren niedrigen Preisen dem Theater das freie Publikum abzüge. Solcherlei Angriffen hält man seitens der Volksbühne entgegen, Besucher, die es sich leisten können, teure Karten zu erstehen, würden nicht das Risiko der Verlosung und die Unbequemlichkeit der Besuchsverpflichtung

---

5) Vgl. Selo, a. a. O., S. 13

6) Vgl. Nestriepke, Theaterorganisation der Zukunft, a. a. O., S. 8

7) Selo, a. a. O., S. 157

8) Die Forderung, den Blick über die Arbeiterschaft hinaus auf alle finanziell schlechtgestellten Bevölkerungskreise zu richten, zieht sich wie ein roter Faden durch alle Reden und Schriften Siegfried Nestriepkes. Vgl. Theaterorganisation der Zukunft, a. a. O., S. 10; Der Weg zur Volksbühne, a. a. O., S. 12 ff.; Theater und Jugend, a. a. O., S. 8; Neues Beginnen, a. a. O., S. 272

auf sich nehmen.<sup>9)</sup> Um den Kritikern und Zweiflern jedoch auch mit konkretem Zahlenmaterial begegnen zu können, wurden vereinzelt statistische Erhebungen unternommen, mit Hilfe derer die Zusammensetzung der Mitgliederschaft ermittelt werden sollte.

Diese Erhebungen sind nun allerdings von zweifelhaftem wissenschaftlichem Wert, vor allem die älteren. Sie stellen bestenfalls "Stichproben"<sup>10)</sup> dar. Dennoch kann aus ihnen mit Sicherheit geschlossen werden, daß zum Zeitpunkt der jeweiligen Befragung die Angehörigen der finanziell schwächsten Gruppen tatsächlich in der Mehrheit waren. So ergab sich bei den Befragungen von 1893/94 und 1900 ein Anteil der Arbeiter und Handwerker von ca. 98%.<sup>11)</sup> Die "Freie Volksbühne" war also in den ersten Jahren wirklich eine Organisation des Proletariats. Demgegenüber läßt die Erhebung der "Freien Volksbühne Berlin" - ein halbes Jahrhundert später (1952/53) durchgeführt - bereits eine deutliche Verschiebung des Mehrheitsverhältnisses zugunsten der mittleren und kleinen Angestellten (insgesamt 72,4% der Befragten) erkennen; dennoch konnte auch hier nur ein Anteil von 6% der befragten Mitglieder ermittelt werden, deren Einkommensverhältnisse ihnen einen regelmäßigen Theaterbesuch auch außerhalb der Volksbühne ermöglicht hätten (Selbständige und leitende Angestellte der Tarifklassen I - III), für den Rest (Arbeiter, kleine und mittlere Angestellte und Beamte, Rentner und Pensionäre, Studenten und Schüler) traf dies nach Ansicht der Vereinsleitung nicht zu.<sup>12)</sup>

Während die Statistiken vor 1933 und auch die Berliner Erhebung aus dem Geschäftsjahr 1952/53 im einzelnen nicht als repräsentativ für die jeweilige Gesamtmitgliederschaft

---

9) Vgl. etwa Brodbeck, a. a. O., S. 17, oder Nestriepke, Der Weg zur Volksbühne, a. a. O., S. 14

10) Schöne, a. a. O., S. 58

11) Vgl. Nestriepke, Geschichte der Volksbühne Berlin, a. a. O., S. 66 und 156. Weitere Statistiken bei Brodbeck (a. a. O., S. 412 f.), die auch Schöne (a. a. O., S. 58) ausgewertet hat.

gelten können und zudem auch keinerlei Aufschluß darüber erbringen, in welchem Verhältnis die einzelnen Berufsgruppen zueinander stehen, liegen für die Nachkriegszeit einige Untersuchungen vor, die nicht nur methodisch einwandfrei sind, sondern auch Vergleiche der Berufsschichtungen sowie der Besuchergruppen des Theaters (Volksbühnenpublikum, Abonnementpublikum, Kassenkäufer) untereinander zulassen. Da es sich hierbei um eine für die Volksbühne zentrale Problematik handelt, wollen wir die Betrachtung über den Kreis der kleinen Volksbühnen hinaus ausdehnen und auch die Verhältnisse bei je einer in ihrer Struktur typischen großen und mittleren Volksbühne ins Auge fassen.

Als Beispiel für die Verhältnisse bei einem großen Verein wählen wir die Volksbühne Hannover, die mit 30 910 Mitgliedern<sup>13)</sup> die drittgrößte Volksbühne nach Berlin und Hamburg ist. Tabelle 7 (S. 73) faßt die für unseren Zusammenhang wesentlichen Daten einer Erhebung des Instituts für angewandte Sozialwissenschaften in Hannover aus dem Jahre 1960 zusammen.<sup>14)</sup> Die Zahlen zeigen einen klaren, wenn auch nicht sehr großen Unterschied in der sozialen Situation der Volksbühnenmitglieder gegenüber dem übrigen Theaterpublikum. 60% der Volksbühnenmitglieder haben eine Volksschule besucht, aber nur 45% der übrigen Theaterbesucher. Dem entspricht die Stellung im Beruf. Während der Anteil der Arbeiter, die der Volksbühne angehören, 20% ausmacht, beträgt er beim übrigen Theaterpublikum nur 16%, und während nur 4% der Volksbühnenmitglieder gehobenen Berufen angehören, sind es bei den übrigen Theaterbesuchern 8%. Diese Daten stimmen auch mit denen der sozialen Selbsteinschätzung der beiden Gruppen überein. 21% der Volksbühnenmitglieder rechnen sich zur Arbeiterschaft, gegenüber 17% bei den sonstigen Theaterbesuchern.

---

12) Vgl. Nestriepke, Neues Beginnen, a. a. O., S. 216 f.

13) Stand vom 31. 12. 1963

14) Alle Angaben über die Volksbühne Hannover stützen sich auf Mitteilungen und Materialien von Dr. Henning Rischbieter, Geschäftsführer des Vereins.

TABELLE 7 · Daten zur soziologischen Struktur des Theaterpublikums in Hannover (1960)

(A = Gesamtbevölkerung, B = Nichtbesucher des Theaters, C = Besucher des Theaters insgesamt, D = Mitglieder der Volksbühne, E = Theaterbesucher, die nicht Mitglieder der Volksbühne sind)

|                                                             | A          | B          | C          | D          | E          |
|-------------------------------------------------------------|------------|------------|------------|------------|------------|
| 1) Schulbildung                                             |            |            |            |            |            |
| Volksschule.....                                            | 71%        | 80%        | 48%        | 60%        | 45%        |
| Mittelschule.....                                           | 21%        | 16%        | 35%        | 31%        | 36%        |
| Abitur, Universität.....                                    | 7%         | 3%         | 17%        | 9%         | 19%        |
| Keine Angaben...                                            | <u>1%</u>  | <u>1%</u>  | <u>0%</u>  | <u>0%</u>  | <u>0%</u>  |
|                                                             | 100%       | 100%       | 100%       | 100%       | 100%       |
| 2) Berufe                                                   |            |            |            |            |            |
| Gehobene Berufe.                                            | 3%         | 2%         | 7%         | 4%         | 8%         |
| Berufe der Mittelschicht.....                               | 42%        | 33%        | 61%        | 64%        | 61%        |
| Arbeiter.....                                               | 32%        | 39%        | 17%        | 20%        | 16%        |
| Keine Arbeiter..                                            | 1%         | 0%         | 1%         | 0%         | 1%         |
| Selbstständige Berufsllose.....                             | <u>22%</u> | <u>26%</u> | <u>14%</u> | <u>12%</u> | <u>14%</u> |
|                                                             | 100%       | 100%       | 100%       | 100%       | 100%       |
| 3) Soziale Selbsteinschätzung                               |            |            |            |            |            |
| Mittelschicht...                                            | 58%        | 47%        | 81%        | 76%        | 81%        |
| Arbeiterschaft..                                            | 40%        | 51%        | 17%        | 21%        | 17%        |
| Keine Angaben...                                            | <u>2%</u>  | <u>2%</u>  | <u>2%</u>  | <u>3%</u>  | <u>2%</u>  |
|                                                             | 100%       | 100%       | 100%       | 100%       | 100%       |
| 4) Monatliches Netto-Einkommen                              |            |            |            |            |            |
| bis 400.-:                                                  | 21%        | 24%        | 11%        | 12%        | 12%        |
| 400.- bis 600.-:                                            | 27%        | 30%        | 20%        | 24%        | 19%        |
| 600.- bis 800.-:                                            | 18%        | 19%        | 18%        | 21%        | 17%        |
| 800.- bis 1000.-:                                           | 8%         | 6%         | 13%        | 14%        | 13%        |
| 1000.- u. mehr :                                            | 13%        | 8%         | 23%        | 14%        | 24%        |
| Keine Angaben :                                             | <u>13%</u> | <u>13%</u> | <u>15%</u> | <u>15%</u> | <u>15%</u> |
|                                                             | 100%       | 100%       | 100%       | 100%       | 100%       |
| 5) Mitgliedschaft in Verein, Klub, Gewerkschaft oder Partei |            |            |            |            |            |
| Mitglied.....                                               | 33%        | 32%        | 37%        | 50%        | 35%        |
| Kein Mitglied...                                            | <u>67%</u> | <u>68%</u> | <u>63%</u> | <u>50%</u> | <u>65%</u> |
|                                                             | 100%       | 100%       | 100%       | 100%       | 100%       |

|                                 | A          | B          | C          | D          | E          |
|---------------------------------|------------|------------|------------|------------|------------|
| 6) Partei-Präferenz             |            |            |            |            |            |
| SPD.....                        | 36%        | 40%        | 26%        | 36%        | 24%        |
| CDU.....                        | 23%        | 20%        | 28%        | 18%        | 31%        |
| FDP.....                        | 4%         | 3%         | 8%         | 5%         | 8%         |
| DP.....                         | 1%         | 1%         | 2%         | 4%         | 2%         |
| Sonstige.....                   | 1%         | 0%         | 1%         | 0%         | 1%         |
| Keine Angaben.....              | <u>35%</u> | <u>36%</u> | <u>35%</u> | <u>37%</u> | <u>34%</u> |
|                                 | 100%       | 100%       | 100%       | 100%       | 100%       |
| 7) Kartenkauf                   |            |            |            |            |            |
| Abendkasse.....                 |            |            | 12%        | --         | 15%        |
| Vorverkauf.....                 |            |            | 43%        | --         | 50%        |
| Abonnement.....                 |            |            | 26%        | --         | 31%        |
| Volksbühne.....                 |            |            | 16%        | 100%       | --         |
| Keine Angaben.....              |            |            | <u>3%</u>  | <u>--</u>  | <u>4%</u>  |
|                                 |            |            | 100%       | 100%       | 100%       |
| 8) Beliebtheit des<br>Programms |            |            |            |            |            |
| Oper.....                       |            |            | 44%        | 45%        | 43%        |
| Operette.....                   |            |            | 25%        | 18%        | 27%        |
| Schauspiel.....                 |            |            | 23%        | 31%        | 21%        |
| Ballett.....                    |            |            | 2%         | 0%         | 3%         |
| Konzert.....                    |            |            | 5%         | 6%         | 5%         |
| Keine Angaben.....              |            |            | <u>1%</u>  | <u>0%</u>  | <u>1%</u>  |
|                                 |            |            | 100%       | 100%       | 100%       |

---

Für unsere Betrachtung bedeutsam ist weiterhin der Vergleich der Einkommensverhältnisse. 57% der Volksbühnenmitglieder gehören den Einkommensgruppen bis zu 800.-- DM an<sup>15)</sup>, aber nur 48% der übrigen Theaterbesucher, bei denen die Angehörigen der Einkommensgruppe über 800.-- DM stärker vertreten sind: sie machen 37% dieser Besucher aus, aber nur 28% der Volksbühnenmitglieder.

Auffällig ist ferner, daß die Volksbühnenbesucher in stärkerem Maße Mitglieder in Vereinen, Parteien usw. sind als die übrigen Theaterbesucher (50% : 35%), und daß sich unter ihnen mehr sozialdemokratische Wähler befinden als beim nichtorganisierten Publikum (36% : 24%).

---

15) Hierbei ist zu berücksichtigen, daß nach dem Gesamteinkommen des Haushalts gefragt wurde.

Aber gerade bei diesen Zahlenverhältnissen verschiebt sich das Bild völlig, wenn man auch die Daten für die Nicht-Besucher des Theaters und für die Gesamtbevölkerung zum Vergleich heranzieht. Es müssen nämlich auch 36% der Gesamtbevölkerung und sogar 40% der Nicht-Besucher des Theaters als sozialdemokratische Wähler angesehen werden. Ein ähnlich klares Resultat erbringt der Vergleich der anderen sozialen Daten: 60% Volksschüler unter den Volksbühnenmitgliedern, aber 71% der Gesamtbevölkerung und sogar 80% unter den Nicht-Besuchern des Theaters; 20% Arbeiter unter den Mitgliedern der Volksbühne gegenüber 32% in der Gesamtbevölkerung und 39% unter den Nicht-Theaterbesuchern. Die gleiche Situation lassen die Einkommensverhältnisse erkennen: Der Gruppe mit bis zu 800.-- DM monatliches Haushaltseinkommen gehören 57% der Volksbühnenmitglieder an, aber 66% der Gesamtbevölkerung und 73% der Nicht-Besucher des Theaters; zur Einkommensgruppe über 800.-- DM zählen 28% der Volksbühnenbesucher, aber nur 21% der Gesamtbevölkerung und 14% der Nicht-Theaterbesucher.

Hinsichtlich der sozialen Stellung und der Bildungsstruktur bedeuten diese Zahlen, daß die Volksbühnenmitglieder in der Mitte zwischen den übrigen Theaterbesuchern einerseits und dem Durchschnitt der Gesamtbevölkerung andererseits stehen. Sie unterscheiden sich von beiden Positionen in allen Merkmalen deutlich, wenn auch nicht entscheidend. Sie gehören nicht geschlossen einer gesellschaftlichen Gruppe an (wie es noch in den Jahren nach der Gründung der Fall war), und ihre berufliche Struktur hat sich eindeutig zugunsten der Berufe der Mittelschicht verschoben; aber aufs Ganze gesehen bilden sie von allen Besuchergruppen des Theaters noch immer den sozial schwächsten Kreis. In diesem Punkt dürften die Verhältnisse bei allen Volksbühnen sehr ähnlich gelagert sein.

Das bestätigt sich auch beim Vergleich der Daten einer Erhebung des Soziologischen Seminars der Universität Göttingen aus dem Jahre 1952. Sie kennzeichnen die Verhältnisse einer mittleren Volksbühne (die Göttinger Volksbüh-

TABELLE 8 • Berufsgruppen des Göttinger Theaterpublikums  
in der Spielzeit 1951/52

|                   | Kassen-<br>käufer | Abon-<br>nenten | Volks-<br>bühne | Dauermieter<br>insgesamt |
|-------------------|-------------------|-----------------|-----------------|--------------------------|
| Gesamt-<br>zahlen | 731               | 2626            | 2560            | 5186                     |
| Beamte            | 11,8%             | 18,3%           | 17,7%           | 18,0%                    |
| Angestellte       | 20,3%             | 27,1%           | 21,4%           | 24,3%                    |
| Freie Berufe      | 10,6%             | 12,8%           | 4,9%            | 8,9%                     |
| Dozenten          | 1,0%              | 7,0%            | -               | 3,6%                     |
| Studenten         | 41,1%             | 1,1%            | -               | 0,6%                     |
| Schüler           | 2,8%              | -               | 1,9%            | 0,9%                     |
| Handel            | 3,2%              | 14,3%           | 6,8%            | 10,5%                    |
| Handwerk          | 1,5%              | 3,3%            | 6,6%            | 4,9%                     |
| Landwirte         | 1,1%              | 0,2%            | 7,2%            | 3,6%                     |
| Landarbeiter      | -                 | -               | 2,1%            | 1,0%                     |
| Sonst. Arbeit.    | 0,1%              | 0,7%            | 6,8%            | 3,7%                     |
| Ruheständler      | 2,8%              | 5,7%            | 11,4%           | 8,6%                     |
| Ohne Beruf        | 2,5%              | 3,5%            | 5,8%            | 4,6%                     |
| Hausfrauen        | <u>1,2%</u>       | <u>6,0%</u>     | <u>7,4%</u>     | <u>6,8%</u>              |
|                   | 100,0%            | 100,0%          | 100,0%          | 100,0%                   |
| Akademiker        | 71,4%             | 38,5%           | 20,2%           | 29,4%                    |
| Nicht-Akademiker  | <u>28,6%</u>      | <u>61,5%</u>    | <u>79,8%</u>    | <u>70,6%</u>             |
|                   | 100,0%            | 100,0%          | 100,0%          | 100,0%                   |

ne hatte zum Zeitpunkt der Untersuchung 2560 Mitglieder) in einer mittelständisch strukturierten Verwaltungs- und Universitätsstadt.<sup>16)</sup> Tabelle 8 zeigt, daß der Volksbühne mit Abstand die meisten Nicht-Akademiker unter allen Besuchergruppen des Theaters angehörten.<sup>17)</sup> Das findet seine

16) Diese und die folgenden Angaben sind dem unveröffentlichten Manuskript über die Erhebung des Soziologischen Seminars der Georg-August-Universität (Untersuchungen zur soziologischen Struktur des Theaterpublikums in Göttingen, 1952) entnommen.

17) Bei dem Wert von 71,4% akademisch gebildeter Kassenkäufer ist allerdings zu berücksichtigen, daß bereits 41,1% dieser Theaterbesucher Studenten waren. Göttingen

Entsprechung in der sozialen Situation: Fassen wir die Berufsgruppen zusammen, bei denen ein vergleichsweise niedriger Einkommensstand vorausgesetzt werden kann (Angestellte, Handwerk, Landwirte, Landarbeiter, sonstige Arbeiter), so ergibt das für die Volksbühne 44,1% dieser Theaterbesucher, aber nur 31,3% für das Abonnement und 23,0% für den freien Kassenverkauf. Umgekehrt gehörten den Gruppen mit dem relativ höchsten Durchschnittseinkommen (Freie Berufe, Dozenten, Handel) 14,8% der Kassenkäufer und sogar 34,1% der Abonnenten an, aber nur 11,7% der Volksbühnenmitglieder.

Der Anteil der Arbeiter in der Göttinger Volksbühne (6,8%) ist auffallend gering im Vergleich zu ihrem Anteil an der Gesamtbevölkerung: 41% aller Berufstätigen in Göttingen waren 1952 Arbeiter.<sup>18)</sup> Daraus folgt, daß die Göttinger Volksbühne zum Zeitpunkt der Erhebung eine Besucherorganisation des Mittelstands war, nicht der Arbeiterschaft. Was die Arbeiter vom Theater fernhielt, war vor allem "das Atmosphärische des Hauses, dieser sozial andere, ihnen fremde und ungemütliche Ton des gesellschaftlichen Ereignisses einer bürgerlichen Gesellschaft."<sup>19)</sup> Ähnliches gilt für viele Volksbühnen in Mittel- und Kleinstädten ohne starke Industrie, wo sich auch nach 1945 Rudimente ständisch bedingter Denk- und Lebensformen oft in weit höherem Maße erhalten haben als in den Großstädten.

---

gen als Universitätsstadt und die Studenten als allgemein theaterfreudigeres Publikum drücken sich in dieser Zahl aus.

18) Der Anteil der Angestellten (30% aller Beschäftigten in Göttingen) und der Beamten (13% der insgesamt in Göttingen Beschäftigten) an der Mitgliedschaft der Göttinger Volksbühne lag vergleichsweise erheblich höher. (Die Zahlen entstammen der Göttinger Untersuchung, a. a. O., S. 7.)

19) Untersuchungen zur soziologischen Struktur des Theaterpublikums in Göttingen, a. a. O., S. 20 f. - Ein weiterer Grund war sicherlich die einschneidende Änderung des Spielplans, die Heinz Hilpert bei Antritt seiner Intendanz vornahm, indem er die musikalischen Aufführungen (insbesondere die Operetten) auf ein Minimum reduzierte und das anspruchsvolle Schauspiel in den Mittelpunkt seines Programms stellte.

Die Struktur der Mitglieder ist auch bei den kleinen Volksbühnen abhängig von den örtlichen Gegebenheiten. So beträgt der Anteil der Arbeiter und Handwerker in der Volksbühne Witten (einer stark industriell ausgerichteten Stadt am Rande des Ruhrgebiets) ca. 80% gegenüber nur 5% der Angestellten und Beamten.<sup>20)</sup> Dagegen ist die Gruppe der Angestellten und Beamten beispielsweise sehr stark vertreten in Städten wie Tübingen (80% gegenüber insgesamt 1,5% Arbeiter und Handwerker), Würzburg (80% gegenüber 12% Arbeiter und Handwerker), Friedberg (75% gegenüber 10% Arbeiter und Handwerker) oder Heilbronn (70% gegenüber 10% Arbeiter und Handwerker).

Die Durchschnittswerte, die für die Gesamtgruppe der kleinen Volksbühnen errechnet wurden (Tabelle 9), können wegen der lokalen Unterschiede nur als Hinweis dienen, sie veranschaulichen jedoch die Verschiebung des Schwerpunkts in Richtung der unteren Angestellten, die sich auch bei dieser Gruppe vollzogen hat.<sup>21)</sup>

TABELLE 9 · Berufsstruktur der kleinen Volksbühnen-Vereine (Durchschnittswerte)

|                                                    |        |
|----------------------------------------------------|--------|
| Arbeiter, Handwerker.....                          | 24,3%  |
| Angestellte, Beamte.....                           | 47,5%  |
| Geschäftsleute, Freie Berufe.....                  | 10,7%  |
| Rentner, Pensionäre.....                           | 12,7%  |
| Sonstige (Lehrlinge, Studenten, Schüler usw.)..... | 4,8%   |
|                                                    | 100,0% |

Ein gutes Beispiel für die Einkommensverhältnisse der Mitglieder eines kleinen Vereins liefert die Erhebung der Volksbühne Uelzen aus dem Jahr 1963.<sup>22)</sup>

20) Alle hier gegebenen Zahlen gelten für die Spielzeit 1962/63. Sie stellen meist nur Näherungswerte dar, da sie auf Schätzungen der Vereinsleiter (die allerdings über eine sehr genaue Kenntnis ihrer Mitgliederschaft verfügen) beruhen.

21) Die ersten 4 Gruppen sind als Angaben über die Berufsgruppe des Haushaltsvorstands bzw. des Hauptverdieners (bei Ehepaaren) zu betrachten.

22) Vgl. Der 21. Volksbühnentag, a. a. O., S. 128 f.

TABELLE 10 • Berufsgruppen und Monatseinkommen der Mitglieder der Volksbühne Uelzen

|                                             | Monats-<br>einkommen<br>unter 600<br>DM | Monatsein-<br>kommen zwi-<br>schen 600<br>und 900 DM | Monatsein-<br>kommen über<br>900 DM | Anteil der<br>Berufsgrup-<br>pe insges. |
|---------------------------------------------|-----------------------------------------|------------------------------------------------------|-------------------------------------|-----------------------------------------|
| Lohnemp-<br>fänger                          | 7,6%                                    | 1,6%                                                 | 0,2%                                | 9,4%                                    |
| Angestellte                                 | 14,6%                                   | 8,3%                                                 | 1,9%                                | 24,8%                                   |
| Beamte                                      | 2,6%                                    | 4,1%                                                 | 4,4%                                | 11,1%                                   |
| Selbständi-<br>ge                           | 0,7%                                    | 2,0%                                                 | 2,5%                                | 5,2%                                    |
| Pensionäre,<br>Rentner                      | 14,1%                                   | 3,6%                                                 | 0,6%                                | 18,3%                                   |
| Mitglieder<br>ohne eigenes<br>Einkommen 23) | -                                       | -                                                    | -                                   | 31,2%                                   |
|                                             | 39,6%                                   | 19,6%                                                | 9,6%                                | 100,0%                                  |

Rechnet man zu den Mitgliedern mit einem Monatseinkommen unter 600.-- DM noch die Einkommenslosen hinzu, dann ergeben sich 70,8%. Das bedeutet, daß mehr als zwei Drittel der befragten Mitglieder der Volksbühne Uelzen zu einer Gruppe gehören, für die der Theaterbesuch außerhalb der Volksbühne eine erhebliche finanzielle Belastung darstellte.<sup>24)</sup> Diese Feststellung läßt sich cum grano salis auf alle kleinen Volksbühnen ausdehnen. Dagegen spricht auch nicht, daß das Durchschnittseinkommen in Mittelstädten mit 20 - 100 000 Einwohnern am höchsten ist<sup>25)</sup>, denn Theaterbesucher, die es sich leisten können, bevorzugen das Abonnement und den freien Kartenverkauf und gehören der Volksbühne meist schon aus Gründen des Sozialprestiges nicht an.

Als Ergebnis der Betrachtung der Volksbühnenstrukturen dürfen wir also festhalten, daß die Volksbühne seit ihrer Gründung bis auf den heutigen Tag vorwiegend Schichten ins Theater führt, die trotz im allgemeinen geringer Bildungs-

23) Schüler, Lehrlinge, Studenten, Hausfrauen

24) Uelzen hat kein ortsansässiges Ensemble mehr, so daß Theaterinteressenten (auch die Volksbühne) zum Thea-

voraussetzungen und einem relativ niedrigen sozialen Status ein (wenn auch unterschiedlich stark ausgeprägtes) inneres Verhältnis zur Bühnenkunst haben oder bei denen zumindest der Versuch, ein solches Verhältnis zu konstituieren, Aussicht auf Erfolg verspricht.<sup>25)</sup> Die Volksbühne schafft hierfür die Vorbedingungen, indem sie diesen finanziell schwächeren Bevölkerungskreisen den Theaterbesuch zu einem möglichst niedrigen Einheitspreis ermöglicht.

Bevor wir jedoch zum Ausgangspunkt unserer Fragestellung, den Zusammenhängen zwischen sozialer Schichtung und ästhetischem Geschmack, zurückkehren, sei noch auf die Gefahr eines Strukturwandels verwiesen, die das ständige Ansteigen der Theaterpreise mit sich bringt und auf die Schöne aufmerksam macht: "Im Zuge der noch immer anhaltenden Theaterkonjunktur sind die Häuser ohnehin überfüllt, so daß die Theater ihre Preise steigern und die Volksbühne hinausdrängen können, wenn sie die höheren Preise nicht bezahlt. Auf der anderen Seite warten vor den Toren der Volksbühne noch Tausende von Mitgliedschaftsanwärtern, von denen viele bereit und auch in der Lage wären, einen höheren Beitrag zu zahlen. Die Volksbühne befindet sich hier in einer sehr komplizierten Lage. Macht sie die Preissteigerung nicht mit, wird sie allmählich aus dem Theater hinausgedrängt, macht sie sie mit, dann scheiden bei jeder Preiserhöhung die finanziell schwächsten Mitglieder aus der Volksbühne aus. Gerade für jene Mitglieder aber ist die Volksbühne gegründet worden.<sup>27)</sup> ...Auch in den Kleinstädten ist es nicht mehr möglich, die Beiträge weiter zu erhöhen. Dort läuft man Gefahr eines Mitgliederschwundes,

---

terbesuch in das benachbarte Lüneburg fahren müssen.

25) Vgl. Noelle, a. a. O., S. 259

26) Das bestätigt auch ein Ergebnis der Umfrage des Instituts für angewandte Sozialwissenschaften (Tabelle 7, Abs. 8, S. 74). Es zeigt, daß die Volksbühnenmitglieder - in deutlichem Gegensatz zum übrigen Theaterpublikum - das Schauspiel der Operette vorziehen.

27) Schöne, a. a. O., S. 28

weil der Drang zum Theater nicht so stark ist wie in den Großstädten. In den kleinen Städten müssen die Besucher im Gegenteil oft noch ins Theater gelockt werden."<sup>28)</sup>

## 2. Geschmacksverhältnisse

Welche Unterschiede lassen sich nun im ästhetischen Geschmack der verschiedenen Bildungs- und Sozialschichten, die das jeweilige Publikum der Volksbühne ausmachen, erkennen? Auch bei dieser Frage wollen wir uns nicht auf den Kreis der kleinen Volksbühnen beschränken, sondern die Geschmacksverhältnisse in den ersten Jahren nach Gründung der Volksbühne zu einer vergleichenden Betrachtung heranziehen.<sup>29)</sup>

Die im 19. Jahrhundert führende kulturelle Schicht war das Bürgertum, das auch das Hauptkontingent der Theaterbesucher stellte. Sein Geschmack war auf Grund der Gleichmäßigkeit des Bildungsgangs, der Interessen und der Lebensverhältnisse relativ einheitlich. Auch wenn die Meinungen hinsichtlich des theatralischen Kunstwerks nicht immer übereinstimmten, so divergierten sie doch auf einer gleichen Ebene des Selbstverständnisses und der Weltanschauung. Das gebildete bürgerliche Abonnementpublikum war ein homogenes, organisch gewachsenes Auditorium, das, zwischen der Kunstproduktion und den kunstfremden breiten Schichten vermittelnd, eine gleichsam konservierende Funktion ausübte.<sup>30)</sup>

Ein Publikum ähnlichen Homogenitätsgrades hat es in der Geschichte der Volksbühnenbewegung nur einmal gegeben: in den ersten Jahren der "Freien Volksbühne". Wir haben hier ein für unseren Zusammenhang besonders interessantes Un-

---

28) Schöne, a. a. O., S. 82

29) Wir folgen dabei im wesentlichen den Ausführungen Seelos (a. a. O.) und Nestriepkes (Geschichte der Volksbühne Berlin), denen noch eine Fülle jenes Materials zur Verfügung stand, das dann in der NS-Zeit vernichtet wurde.

30) Vgl. Arnold Hauser, Sozialgeschichte der Kunst und Literatur. Bd. II. München 1953. S. 506

tersuchungsobjekt vor uns. Das Publikum der "Freien Volksbühne" bestand in der ersten Zeit fast ausschließlich aus Arbeitern und war zudem unbeeinflusst von den Faktoren, die wir bei Betrachtung der ästhetischen Einstellung jedes späteren Publikums zu berücksichtigen haben (Film, Rundfunk, Fernsehen, Massenpresse). Wenn diese neue Gruppe von Theaterbesuchern auch nicht an die Traditionen des Bürgertums anknüpfen oder gar dessen Funktion für das Theater übernehmen konnte, so bewirkte doch ihre eindeutig geklärte soziale Position und die allen Mitgliedern gemeinsame, im Sozialismus wurzelnde Weltanschauung ein einheitliches "proletarisches Bewußtsein"<sup>31)</sup>, das sich auch für das Verhältnis zu Theater und Drama als bestimmend erweisen sollte.

Der Auswahl der ersten Stücke, die die Volksbühnenmitglieder sahen, lag ebenfalls noch eine einheitliche, sei es gesellschaftskritische, sei es freiheitlich-revolutionäre Tendenz zu Grunde. Neben den Stücken der Naturalisten und Realisten im weitesten Sinne<sup>32)</sup> wurden einige sozialdemokratische Tendenzdramen<sup>33)</sup> aufgeführt, ferner klassische Schauspiele (die in den Artikeln der Vereinszeitschrift vorwiegend sozialkritisch interpretiert wurden)<sup>34)</sup> und etwa ein halbes Dutzend Komödien und Lustspiele.<sup>35)</sup>

---

31) Goetz Briefs, Das gewerbliche Proletariat. In: Grundriß der Sozialökonomik. IX. Abt., 1. Teil. Tübingen 1926

32) G. Hauptmann: Vor Sonnenaufgang, Die Weber; H. Ibsen: Die Stützen der Gesellschaft, Nora, Der Bund der Jugend, Ein Volksfeind, Gespenster; A. Pisemskij: Der Leibeigene; B. Björnson: Ein Fallissement; E. Zola: Therese Raquin; F. Hebbel: Maria Magdalene u. a.

33) P. Bader: Andere Zeiten; H. Faber: Der freie Wille u. a.

34) F. Schiller: Kabale und Liebe, Die Räuber; G. E. Lessing: Emilia Galotti, Nathan der Weise; Calderón: Der Richter von Zalamea; J. W. Goethe: Egmont u. a.

35) G. Hauptmann: Der Biberpelz; Molière: Der Geizige; N. Gogol: Der Revisor; L. Anzengruber: Der Doppelselbstmord; O. Blumenthal u. G. Kadelburg: Großstadtluft u. a. - Ein vollständiges Verzeichnis der zwischen 1890 und 1919 gespielten Stücke gibt J. Bab, Wesen und Weg der Berliner Volksbühnenbewegung. Berlin 1919

Bei der Frage, wie diese Stücke im einzelnen aufgenommen wurden, müssen wir uns drei Merkmale vergegenwärtigen, die charakteristisch sind für die spezifische Qualität dieser Zuschauer als Theaterpublikum: die unbefangene Reaktivität der Arbeiter; ihr mangelndes Verhältnis zur Schauspielkunst und zum Wesen des Theaters überhaupt; ihre begrenzte geistige Aufnahmefähigkeit.

Die Arbeiterschaft war nach übereinstimmenden Berichten ein Auditorium von außerordentlicher Lebhaftigkeit, Frische und Reaktivität.<sup>36)</sup> Wenn es Sinn oder Absicht eines Stücks einmal erfaßt hatte - bis dahin allerdings blieb es gänzlich indifferent - , folgte es den Vorgängen auf der Bühne mit großer Aufmerksamkeit und Anteilnahme und unterdrückte weder Gelächter noch Tränen, weder Ausrufe der Zustimmung noch solche der Entrüstung. Besonders intensiv war begreiflicherweise die Resonanz auf Stellen, die einen Appell an sein Klassenbewußtsein, an seine politischen Ambitionen oder an seine Weltanschauung generell enthielten. Tendenzstellen dieser Art wurden von der Darstellung her oft noch über Gebühr betont, indem der Schauspieler gewissermaßen aus dem Fiktionsrahmen heraustrat und sich, an der Rampe stehend, direkt und lautstark ans Publikum wandte - in Pose und Pathos nicht unähnlich den sozialdemokratischen Parteirednern. Dieses unkünstlerische Verhalten mag sich einmal aus dem Wissen um den sicheren Effekt erklären; es wurde aber gewiß auch durch den Umstand provoziert, daß ein nuancierteres Spiel nicht selten ohne jede Wirkung blieb, und zwar gerade an Stellen, von deren sozialkritischem Gehalt man sich seitens der Vereinsleitung und der Darsteller eine besonders lebhafte Reaktion des Arbeiterpublikums erwartet hatte.<sup>37)</sup> Dieser neugewonnenen Schicht von Theaterbesuchern ging freilich noch jedes Gefühl für das Niveau einer Darstellung ab. Nestriepke hat wohl recht, wenn er erklärt, "das Theatralische" habe in diesen Jahren stärker gewirkt "als das Dichterische,

---

36) Vgl. Selo, a. a. O., S. 162 ff.

37) Ders., daselbst, S. 171 f.

grobe Effekte machten mehr Eindruck als ästhetische Feinheiten, und die Tendenz mußte gelegentlich den Beifall wecken, der dem Künstlerischen versagt blieb".<sup>38)</sup> Das Wesen des Theaterkunstwerks, das aus einer Leistung der Bühne u n d des Publikums besteht, mußte einem Zuschauerkreis fremd sein, der zuvor allenfalls ein Tingel-Tangel oder ein Vorstadttheater besucht hatte; und so gingen die Wirkungen einer Aufführung stets vom Stoff und von der Gestaltung der dramatischen Vorlage, niemals aber von den Feinheiten der theatralischen Präsentation aus.<sup>39)</sup> Die heftige Anteilnahme und die spontanen Zwischenrufe während der Vorstellungen deuten auch darauf hin, daß die Arbeiter - wie jedes naive Publikum - nicht imstande waren, Darsteller und Dargestellten zu trennen, vielmehr den Darsteller völlig mit seiner Rolle identifizierten.

Wie aber stand es um die Rezeptionsfähigkeit der Arbeiter hinsichtlich der Stücke? Obwohl ihnen von den sozialdemokratischen Agitatoren Aufführungen vornehmlich solcher Stücke versprochen worden waren, die sie in ihren politischen Anschauungen bestätigen würden, zeigten sie sich durchaus auch zur Aufnahme andersgearteter Werke bereit - ohne diese allerdings in jedem Fall verstehen zu können. Hierbei wirkte sich die dürftige Schulbildung, die Unkenntnis der Gattung Schauspiel und vor allem eine erhebliche Milieubefangenheit aus. Stücke wie "Nora" oder "Maria Magdalene" blieben den Arbeitern daher im wesentlichen unverständlich, und als die "Neue freie Volksbühne" 1893 Ostrowskijs "Gewitter" aufführte, kam es schon während der Vorstellung beinahe zu einer Rebellion des Publikums.<sup>40)</sup>

Auch die wiederholt gerügte Neigung der Volksbühnenbesucher, sich an gänzlich unpassenden Stellen einem Heiterkeitsausbruch zu überlassen, zeigt, wie wenig sie noch in der Lage waren, den Sinn vieler (auch naturalistischer)

---

38) Geschichte der Volksbühne Berlin, a. a. O., S. 48

39) Vgl. Selo, a. a. O., S. 180

40) Vgl. Nestriepke, Geschichte der Volksbühne Berlin, a. a. O., S. 128 f.

Bühnenwerke oder die Bedeutung wichtiger Einzelszenen zu erfassen.<sup>41)</sup>

In Anbetracht dieser geistigen Voraussetzungen wird erklärlich, daß der Erfolg der aufgeführten Stücke nahezu umgekehrt proportional war den Intentionen, die die Volksbühnengründer mit den verschiedenen Werken und Gattungen verbanden. Es stellte sich nämlich heraus, daß die naturalistischen und sozialdemokratischen Stücke, auf die es den Gründern in erster Linie ankam (der Naturalismus sollte ja die Kunst des aufstrebenden Proletariats werden!), den geringsten Zuspruch fanden, während die Werke, die nur als Beigabe, als auflockernde Zutat dem Spielplan eingefügt worden waren, die Komödien und Lustspiele also, mit großer Begeisterung aufgenommen wurden. Sie standen - neben Hauptmanns Schauspiel "Die Weber" - auf der Skala der Beliebtheit zweifellos an erster Stelle, gefolgt von den klassischen Dramen, auf die der Spielplan-Ausschuß des Vereins aus Mangel an geeigneten zeitgenössischen Werken schon bald zurückgreifen mußte.<sup>42)</sup> Die Aufnahme der Gegen-

---

41) Daß dieses Verhalten tatsächlich auf Unkenntnis und mangelndem Verständnis beruhte, nicht etwa auf Mangel an Disziplin oder an gutem Willen, zeigt das folgende Beispiel, das Nestriepke (Geschichte der Volksbühne Berlin, a. a. O., S. 277) mitteilt: "Als Gorkis 'Nachtasyl' gespielt wurde, gab es ab und zu ein peinliches Lachen, es mochte mangelndem Verständnis entspringen, vielleicht war es auch nur eine Reaktion auf tiefste Erschütterung. Jedenfalls waren einige im Verein an führender Stelle wirkende Mitglieder so entrüstet, daß sie ein kleines Flugblatt drucken und verteilen ließen, in dem die Mitglieder beschworen wurden, doch nicht durch unzeitiges Lachen die Vorstellungen zu stören. Das Flugblatt hatte eine nicht vorausgesehene Wirkung. Als bald darauf Anzengrubers 'Kreuzlschreiber' gespielt wurden, wagte das Publikum auch bei dieser Komödie nicht zu lachen; richtiger: diejenigen, die einmal lachten, wurden von ihren verschüchterten Nachbarn durch entschiedene Pst!-Rufe zur Ruhe verwiesen. Später schwand aber erfreulicherweise solche Schüchternheit wieder."

42) Es handelte sich dabei in erster Linie um Dramen mit einem gewissen freiheitlichen oder gesellschaftskritischen Charakter. Den größten Erfolg dieser Stücke hatte Schillers Trauerspiel "Kabale und Liebe". Eine Aufführung des "Götz von Berlichingen" wurde dagegen von Franz Mehring, dem Vorsitzenden der "Freien Volksbüh-

wartsdramatik dagegen war unterschiedlich. Zwar fand die Tendenz der vom Vorstand ausgewählten Stücke grundsätzlich lebhaft Zustimmung, als Ganzes, als Theaterstücke wurden sie jedoch häufig abgelehnt. Insbesondere machte die Resonanz auf die ausgesprochenen sozialdemokratischen Stücke deutlich, daß die Tendenz allein nicht genügte; sie vermochte diesen Schauspielen, die künstlerisch wohl kaum ins Gewicht fielen, nicht den erwarteten Erfolg zu sichern. Geschmack ist, wie sich hier erwies, mehr als ein "Verhältnis zur Kunst, in dem sich...eine ganze Weltanschauung spiegelt" (Schücking)<sup>43)</sup>. Das Ästhetische geht über das Weltanschauliche weit hinaus, und seine Wirkung auf die Emotionalosphäre des Rezipienten ist zwar nicht immer abgelöst von weltanschaulichen Momenten, aber doch durchaus davon ablösbar; und so konnten Werke zu einem starken Erfolg werden, deren weltanschauliche Substanz der Denkweise und Vorstellungswelt der Arbeiter geradezu diametral entgegengesetzt war. Die Arbeiter hatten im Theater ihre politische und weltanschauliche Position vollständig vergessen, sofern sie nicht ausdrücklich daran erinnert wurden.<sup>44)</sup> Auch der Wunsch nach Lustspielen, der bald nach den ersten Stücken (und später immer häufiger) laut wurde, bezeugt diese unpolitische Einstellung.

Eines der Ziele bei Gründung der Volksbühne war, Naturalismus und Arbeiterschaft zusammenzuführen. Es darf hier vorgreifend festgestellt werden, daß dieser Versuch gescheitert ist. Nur wenn eine starke dichterische bzw. theaterschöpferische Persönlichkeit hinter dem Werk fühlbar wurde, zumindest aber eine psychologisch und handlungsmäßig fesselnde Gestaltung eines Stoffes, der dem Lebensgefühl der Arbeiter nicht allzu fern lag, gegeben war,

---

ne", mit der Begründung abgelehnt, Goethe habe darin "einen gemeinen Strauchdieb verherrlicht". (Vgl. Nestriepke, Geschichte der Volksbühne Berlin, a. a. O., S. 100)

43) A. a. O., S. 93

44) Die Volksbühne erinnerte sie allerdings in der ersten Zeit noch häufig daran: durch die Auswahl der Stücke, durch Vorträge, durch Einführungen in der Vereinszeitschrift.

konnte ein naturalistisches oder realistisches Stück diese überzeugen und begeistern. Den nachhaltigsten Erfolg errangen bezeichnenderweise Hauptmanns "Weber", Ibsens "Stützen der Gesellschaft" und Reuters "Kein Hüsung"<sup>45)</sup>. Auch die Stücke Sudermanns und Anzengrubers<sup>46)</sup> fanden in den ersten Jahren im allgemeinen großen Anklang. Ein Schauspiel wie Pisemskijs "Leibeigener" wurde dagegen nur kühl aufgenommen, "weil die Welt dieses Dichters und weil die in seinem Drama wirksame slawische Psychologie vielen Zuhörern nicht recht einging".<sup>47)</sup> Hauptmanns "Vor Sonnenaufgang" weckte zwar lebhaften Beifall, doch war dieser eher den als tendenziös empfundenen Äußerungen Loths und der Figur des betrunkenen Bauern Krause denn den dichterischen Feinheiten des Dramas zu danken.<sup>48)</sup> Ganz entschieden abgelehnt aber wurden die Stücke, in denen der "konsequente Naturalismus" am reinsten verwirklicht war (z. B. Schlaafs "Meister Oelze" oder Holz' und Schlaafs "Familie Selicke"). Hier zeigte sich unverhohlen, daß der Naturalismus nicht die Kunst des vierten Stands geworden war. Schückings These, daß in der Regel "nicht der Geschmack... ein anderer und neuer" werde, "sondern andere... Träger eines neuen Geschmacks" werden, wobei "unter diesen anderen... bei sehr großen Geschmacksumwälzungen direkt eine andere soziale Schicht zu verstehen" sei<sup>49)</sup>, läßt sich auf den hier vorliegenden Fall nicht in Anwendung bringen. Der literarische Naturalismus bewirkte zweifellos eine der bedeutsamsten "Geschmacksumwälzungen" seit Jahrzehnten<sup>50)</sup>; diese betraf jedoch nicht eine andere soziale Schicht (und am wenigsten die, die er in den Mittelpunkt seiner Gestaltung rückte), sondern eine neue Generation. Die junge in-

---

45) Es handelt sich um die sehr bühnenwirksame Dramatisierung des gleichnamigen Romans von Reuter (durch Jahnke und Schirmer).

46) Die Ehre, Die Heimat, Sodoms Ende von H. Sudermann; Das vierte Gebot, Der Meineidbauer, Der Pfarrer von Kirchfeld u. a. von L. Anzengruber

47) Nestriepke, Geschichte der Volksbühne Berlin, a. a. O., S. 47

48) Ders., daselbst, S. 46 f.

49) Soziologie der literarischen Geschmacksbildung, a. a. O., S. 85

50) Schücking spricht sogar von dem "größten Geschmacksum-

tellektuelle Elite des Bürgertums war es, die den Bühnen-naturalismus schließlich im bürgerlichen Westen Berlins durchsetzte. Mit der Abkehr gerade der führenden Autoren vom "konsequenten Naturalismus" verlor dieser für die kunstinteressierten Kreise der Bourgeoisie ebenso wie für die des Proletariats bald jegliches Interesse.

Dennoch unterschieden sich beide Sozialschichten in ihrem Verhalten eindeutig. Während die Mehrheit des bürgerlichen Publikums den Naturalismus zunächst vehement ablehnte, dann jedoch allmählich seine neuen "Konventionen" (Hauser) akzeptierte und bei Ibsen, Hauptmann, Brieux oder Shaw nur noch gegen die allzu aggressiven Angriffe auf die bürgerliche Moral protestierte<sup>51)</sup>, stand das Proletariat der neuen Kunst zuerst sehr aufgeschlossen und positiv gegenüber, um dann aber - bei näherer Bekanntschaft mit ihren Hervorbringungen (und durch die Vergleichsmöglichkeit mit anderen Gattungen des Sprechtheaters zu einem differenzierteren Urteil befähigt) - eine gänzlich ablehnende Haltung einzunehmen. Das Arbeiterpublikum empfand zwar nicht, wie die bürgerlichen Zuschauer, Ekel und Abscheu vor den dargestellten Elendsverhältnissen (es nahm diese vielmehr als ganz selbstverständlich hin), es verhielt sich, ebenfalls im Gegensatz zur Bourgeoisie, keineswegs geniert sondern eher amüsiert gegenüber dem starken Gebrauch ordinarer Schimpfworte, der Darstellung der Trunkenheit oder krasser erotischer Szenen<sup>52)</sup>, und als tendenziös verstandene Dialogstellen oder Bühnenvorgänge fanden stets lebhaft Resonanz bei den Arbeitern - aber das Stück als Ganzes erschien ihnen zuletzt doch nicht einen Theaterabend wert.

Bei der Würdigung dieser Einstellung wird zu berücksichtigen sein, daß für die Zuschauer aus dem vierten Stand der Theaterbesuch ein besonderes, in jeder Hinsicht

---

schwung seit Jahrhunderten" (a. a. O., S. 37).

51) Vgl. Hauser, a. a. O., S. 462 f.

52) Vgl. Selo, a. a. O., S. 172 ff.

aus ihrem vom Einerlei der Fabrikarbeit bestimmten Dasein herausragendes Ereignis war, das sie mit einer ganz andersartigen "Welt", nicht aber mit ihrem ohnehin wohlbekannten sozialen Elend konfrontieren sollte. Wieweit Franz Mehrings "praktische Erfahrung", daß "die moderne Kunst einen tief pessimistischen, das moderne Proletariat aber einen tief optimistischen Grundzug" habe<sup>53)</sup>, für die Ablehnung des Naturalismus von Bedeutung war, mag dahingestellt bleiben. Wenig überzeugend erscheint uns Selos Erklärungsversuch, demzufolge sich "die sozialdemokratischen Arbeiter...in ihrer Auffassung von der Kunst in nichts von dem Bürgerpublikum" unterschieden hätten, da sie, "so revolutionär sie sonst in ihren Anschauungen waren, in ihren Ansichten über die Kunst sehr konservativ" gewesen seien.<sup>54)</sup> Wir müssen, wie wir gesehen haben, davon ausgehen, daß die proletarischen Theaterbesucher zunächst überhaupt kein eigenes Verhältnis zur Kunst hatten, und später, als sich ein solches herauszubilden begann, ihr Geschmack weder "konservativ" noch "fortschrittlich" war, sondern weitgehend von äußerästhetischen Momenten bestimmt wurde. Darauf wollen wir im folgenden noch zurückkommen.

Je breitere Kreise die Volksbühne erfaßte, desto mehr verlor ihre Mitgliederschaft an Homogenität, desto konfuser wurde ihr Sozialgefüge. Dieser Prozeß stand in engem Zusammenhang mit der sozialen Umschichtung, die sich nach der Jahrhundertwende in Deutschland vollzog. Die Zahl der Angestellten - insbesondere der Angestellten in den unteren Funktionen - wuchs bald sehr viel rascher an als die der Arbeiter. Im Gegensatz zur Arbeiterschaft aber, die durch straffe gewerkschaftliche Organisation ihre soziale Lage in zunehmendem Maße verbessern konnte, blieben die Angehörigen der neuen Berufsgruppen trotz ihrer schlechten wirtschaftlichen Situation zunächst lange Zeit unorganisiert, so daß der Soziologe Emil Lederer 1928 feststellen

---

53) In: Die Neue Zeit. XV. Jg., 1. Bd., Nr. 5 (zitiert nach Selo, a. a. O., S. 182)

54) A. a. O., S. 183

konnte: Der "gesellschaftliche Raum, in dem wir noch die moderne Sklaverei finden..., ist heute nicht mehr der Betrieb, in welchem die große Masse der Arbeiter arbeitet, sondern dieser soziale Raum ist das Bureau."<sup>55)</sup>

Zu diesem Zeitpunkt dominierte auch in der Berliner Volksbühne bereits das "klein- und mittelbürgerliche Element" (Piscator)<sup>56)</sup>. Wie die Tabellen auf den Seiten 73 ff. zeigen, hat sich die Tendenz auch nach dem Zweiten Weltkrieg fortgesetzt. Bei vielen Volksbühnen überwiegt heute der Anteil der Angestellten den der Arbeiter um ein Zwei- bis Dreifaches. Die beiden Berufsgruppen sind diejenigen, die wir für unsere Betrachtung in erster Linie zu berücksichtigen haben; Freiberufliche und selbständige Gewerbetreibende sind in der Volksbühne selten stärker als mit insgesamt 10 - 12% vertreten.

Die Angestellten bildeten ursprünglich den "Kerntrupp des alten Mittelstandes"<sup>57)</sup>, gerieten jedoch ökonomisch und soziologisch bald zwischen Bürgertum und Proletariat. Auch heute nehmen die Angestellten eine Zwischenposition ein, sie tendieren je nach Untergruppen zu den Arbeitern oder dem kleinbürgerlichen Mittelstand; sie sind einheitlich nur in Abgrenzung gegen die anderen "Klassen", in sich jedoch sehr heterogen.<sup>58)</sup> Eine "Angestelltenschaft" als fait social, als in ihrem sozialen Habitus geschlossene und einheitliche Gruppe gibt es nicht.<sup>59)</sup> Die Angestellten teilen mit den Arbeitern das Merkmal "unselbständige Arbeit", ohne daß man sie deswegen als "unselbständigen Mittelstand" bezeichnen könnte, denn der Begriff des Mittelstands ist eindeutig von der traditionellen Schicht der Selbständigen her geformt.<sup>60)</sup>

---

55) Die Umschichtung des Proletariats. In: Angestellte und Arbeiter. Hg. Allgemeiner Freier Angestelltenbund. Berlin 1928

56) Piscator, a. a. O., S. 57

57) Carl Dreyfuss, Beruf und Ideologie der Angestellten. München und Leipzig 1933. S. 257

58) Ludwig Neundörfer, Die Angestellten. Neuer Versuch einer Standortbestimmung. Stuttgart 1961. S. 7

59) Ders., daselbst, S. X

Die vielfach nur künstlich differenzierte Hierarchie der Angestellten<sup>61)</sup>, die ihre einzelnen Funktionsträger mit häufig bloß scheinbarer Anordnungsbefugnis und fiktiver Verantwortlichkeit ausstattet<sup>62)</sup>, reicht indessen bis in die leitenden Funktionen der Betriebe, das sogenannte "Management" (Vorstandsmitglieder, Generaldirektoren, Direktoren, erste Syndici) und mochte - vor allem in der Zeit vor dem Zweiten Weltkrieg, aber auch in der Nachkriegszeit - viele Angestellte zu Illusionen über ihre soziale Position verführen; denn obwohl die Aufstiegschancen der Angestellten etwas besser sind als die der Arbeiter<sup>63)</sup>, die in der betrieblichen Hierarchie nur bis in den Bereich der unteren dispositiven Funktionen hineinreichen und aus ihrer Gruppe heraustreten müssen, wenn sie ihren sozialen Standort verlassen wollen<sup>64)</sup>, gelangen auch die Angestellten (und Beamten) des öffentlichen Dienstes und der privaten Wirtschaft nur selten über die Anfangspositionen hinaus und rücken allenfalls in untere und mittlere Leitungsfunktionen ein.<sup>65)</sup> Die Zugehörigkeit zu einer so hochreichenden Gruppe und die historische Abkunft vom alten Mittelstand beeinflusste jedoch seit jeher das Lebens- und Standesgefühl dieser Berufstätigen; und obwohl sie im Grunde das Schicksal des Proletariats teilten, behielten sie doch die "Ideologien" des Bürgertums bei<sup>66)</sup> und ent-

---

60) Neundörfer, a. a. O., S. XIII

61) Experimentalpsychologische Untersuchungen haben gezeigt, daß es auch unter den Angestellten in den Industriebetrieben nur zwei, allenfalls drei funktionale Großgruppen gibt. Vgl. hierzu Eugen Kogon, Standort und Rolle der Industrieangestellten in Wirtschaft und Gesellschaft. In: Schriftenreihe der Industriegewerkschaft Metall. Bd. 29. Frankfurt a. M. 1956. S. 23

62) Vgl. Dreyfuss, a. a. O., S. 255

63) Vgl. Fritz Croner, Der Angestellte von heute. In: Der Angestellte zwischen Arbeiterschaft und Management. Internationale Tagung der Sozialakademie Dortmund. Hg. H. Bayer. Berlin 1961. S. 136 ff. und 345

64) Vgl. Neundörfer, a. a. O., S. 122

65) Ders., daselbst, S. 141 ff. Diese Feststellung gilt insbesondere für die männlichen Angestellten, da die Karrierechancen der weiblichen Angestellten infolge der meist kürzeren Betriebszugehörigkeit noch geringer sind. (Neundörfer, a. a. O., S. 106)

66) Vgl. Siegfried Kracauer, Die Angestellten. Frankfurt a. M. 1930. S. 105 f.

wickelten schon vor dem Ersten Weltkrieg ein deutliches Bestreben, sich von der Arbeiterschaft abzuheben.<sup>67)</sup> Das drückte sich beispielsweise in ihrem Widerwillen gegenüber einer entsprechenden gewerkschaftlichen Organisation aus. Die meisten Angestellten glaubten, einem besonderen Stand anzugehören, der sie vor der Proletarisierung bewahrte<sup>68)</sup>, ja sie empfanden den Gegensatz Arbeiter - Angestellte geradezu als Klassengegensatz.<sup>69)</sup> Diese Einstellung hat sich trotz der allgemeinen sozialen Nivellierung in vielem auch nach dem Zweiten Weltkrieg erhalten.<sup>70)</sup> Eugen Kogon führt folgende Charakteristika einer noch heute wirksamen "besonderen Angestelltenmentalität" auf:

- + "Sie ist eher individuell und berufsständisch geneigt.
- + Ihr gilt, unter dem starken Miteinfluß der ausgetretenen technischen Intelligenz, das Akademische verhältnismäßig viel.
- + Sie klammert sich mit Vorliebe an die Reste von wirklichem und an Stücke von scheinbarem Sonderansehen, innerhalb und außerhalb der Betriebe.
- + Sie glaubt an viel bessere Aufstiegsaussichten, als sie tatsächlich zu erweisen sind."<sup>71)</sup>

Wenn wir hier spezifische Geschmacksmerkmale der in Frage stehenden Berufsgruppen aufzufinden bemüht sind, so dürfen wir Momente des sozialen Standortes und der Selbsteinschätzung dieser Gruppen keineswegs außer acht lassen. Zwar gibt es gewiß keinen "typischen Arbeiter-" bzw. "Angestelltengeschmack"; aber die geistig-seelische Disposition des Einzelnen wird in erheblichem Maße nicht nur von

---

67) Vgl. Neundörfer, a. a. O., S. 11

68) Vgl. Dreyfuss, a. a. O., S. 256

69) Vgl. Kracauer, a. a. O., S. 110

70) Das läßt sich beispielsweise auch an den Daten über die soziale Selbsteinschätzung der einzelnen Berufsgruppen der Theaterbesucher in Hannover (Tabelle 7, Abs. 3, S. 73) erkennen.

71) Kogon, a. a. O., S. 16

seiner schulischen Vorbildung, sondern auch von der Atmosphäre des Arbeitsmilieus her bestimmt, in dem er einen großen Teil seiner Lebenszeit zubringt. Diese Gegebenheiten können sich auch auf die Beschaffenheit seines ästhetischen Geschmacks auswirken. Die Mehrzahl der Angestellten verfügt - nicht anders als die Arbeiter - meist nur über eine Grundschul-, seltener eine Mittelschulbildung; aber offenbar vermag das Milieu, in dem der Angestellte beruflich tätig ist, das Interesse am Theater (wie überhaupt an kulturellen Fragen) eher zu fördern, als es beim Arbeiter der Fall ist<sup>72)</sup>, auch wenn es sich dabei nicht immer um ein echtes unmittelbares Interesse handeln mag und Momente des Sozialprestiges in Rechnung gestellt werden müssen. Die Illusionen des "neuen Mittelstands" (Lederer)<sup>73)</sup> über seine Zugehörigkeit zum Bürgertum ließen ihn seit jeher den bürgerlichen Lebensstil und den Kontakt mit der bürgerlichen Geistigkeit stärker wahren als etwa die Arbeiterschaft. Eine Untersuchung Otto Suhrs über das Haushaltsbudget von Angestellten (1928)<sup>74)</sup> gelangte zu dem Resultat, daß diese weit mehr Geld auf die "Kulturbedürfnisse" (darunter auch geistige und gesellige Veranstaltungen) verwendeten als die Durchschnittsarbeiter. Daran dürfte sich, zumindest im Hinblick auf die hier untersuchten Volksbühnenbesucher in den Klein- und Mittelstädten (die Nivellierungstendenzen in den Großstädten sind ungleich stärker<sup>75)</sup>), bis zum heutigen Tag wenig geändert haben. War der Theaterbesuch für das Proletariat in den Gründungsjahren der Volksbühne zunächst mehr ein Postulat des Klassenkampfes als ein ästhetisches Bedürfnis<sup>76)</sup>, so galt er in ähnlicher Weise den Angestellten als Ausdruck ihrer sozialen Nähe zum Bürgertum.

---

72) Vgl. Hans Boulboulle, Der Arbeiter und das Theater - heute. In: Die Volksbühne. Zeitschrift der Volksbühne Hannover eV. Heft 12. Jg. 12., Juli 1961. S. 390

73) Der Begriff wurde zum erstenmal von Emil Lederer zur Diskussion gestellt. Vgl. E. Lederer u. J. Marschak, Der neue Mittelstand. In: Grundriß der Sozialökonomik, IX. Abt., 1. Teil, Tübingen 1926, S. 121 ff.

74) Vgl. Kracauer, a. a. O., S. 118 f.

75) Vgl. Kogon, a. a. O., S. 19 f.

76) Vgl. Selo, a. a. O., S. 63

Zusammenhänge zwischen den geschilderten vitalen Einstellungenvoraussetzungen einerseits und dem Verhältnis zu Theater und Drama andererseits zeichneten sich bereits in der Gleichgültigkeit des "klein- und mittelbürgerlichen Elements" gegenüber der revolutionären Kunst Piscators ab, die nur bei einer dünnen Schicht Intellektueller und allenfalls noch bei bestimmten Kreisen des Proletariats Anklang fand.<sup>77)</sup> Entsprechende Belege lassen sich aber auch für die Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg beibringen. In den Mittel- und Kleinstädten, wo das Standesgefühl der Angestellten und kleinen Beamten (für die in vielem dasselbe gilt) noch besonders stark ausgeprägt ist, finden wir bei diesen Berufsgruppen - und zwar von allen hier betrachteten Gruppen nahezu allein bei ihnen - noch eine Tabu-Empfindlichkeit, die nur der des bürgerlichen Theaterpublikums um die Jahrhundertwende vergleichbar erscheint. Eines dieser Tabus betrifft z. B. das Gebiet der Sexualität. So wurden in Baden-Baden Stellen aus der "Dreigroschenoper" von B. Brecht als anstößig empfunden, und die Aufführung des Stücks hatte zahlreiche Proteste aus den Reihen der kleinen Angestellten und Beamten und sogar einige Abmeldungen zur Folge. Nach Ansicht der Vereinsleitung sind diese Reaktionen darauf zurückzuführen, daß die Mitglieder aus den erwähnten Berufsgruppen - in deutlichem Gegensatz zu den Mitgliedern aus der Arbeiterschaft und Landbevölkerung, aber auch dem höheren Beamtentum - "in moralischen Fragen sehr kleinlich" seien.<sup>78)</sup> Das mache sich besonders bei den weiblichen Mitgliedern der vorgerückten mittleren und älteren Jahrgänge dieser Gruppen bemerkbar.

Von ähnlichen Erfahrungen berichten vielfach gerade die Volksbühnen, bei denen die Gruppe der Angestellten und Beamten unterer Funktionsgrade vergleichsweise stark, unter Umständen bis zu 80% der Mitgliederschaft, vertreten ist. In Heilbronn<sup>79)</sup> etwa erregten als "drastisch" bezeichnete

---

77) Vgl. Piscator, a. a. O., S. 57 ff.

78) Mitteilung der Volksbühne Baden-Baden

79) 70% Angestellte und Beamte, 10% Arbeiter und Handwerker

erotische Szenen in den Stücken "Die Katze auf dem heißen Blechdach" und "Die tätowierte Rose" von T. Williams bei vielen Mitgliedern Anstoß und Befremden und beeinflussten das Urteil über diese Stücke höchst ungünstig. Ein weiteres "bürgerliches Tabu" scheint eine Reihe von Mitgliedern aus den genannten Kreisen in der negativ gefärbten Zeichnung Geistlicher (beider Konfessionen)<sup>80)</sup> zu erblicken. Das gilt sowohl für die Charakterisierung durch den Autor wie für die durch den Darsteller. Auch Stücke, die in kritischer Form Fragen der Sozialproblematik zur Diskussion stellen, werden oft nur mit Unbehagen aufgenommen.

Lustspiele wiederum, die den (meist unrealistisch steilen, mit persönlicher Tüchtigkeit motivierten) beruflichen Aufstieg eines subalternen Angestellten männlichen oder weiblichen Geschlechts zum Thema haben<sup>81)</sup>, finden bei den Angehörigen der gleichen Berufsgruppe im Parkett fast immer eine auffällig starke positive Resonanz, und zwar selbst im Fall einer so unzulänglichen Bühnenleistung, daß sie bei andersartigen Stücken dieser Gattung normalerweise zu Beschwerden Anlaß gäbe. Die Aufstiegsthematik spricht offenbar einen Berufskreis, der sich dadurch in einer existenziellen Problematik berührt fühlt, besonders intensiv an.<sup>82)</sup>

---

80) Z. B. in "Hexenjagd" von A. Miller, "Andorra" von M. Frisch u. a.

81) Z. B. "Ein Engel namens Schmitt" von Scheu / Nebhut

82) Vor allem in Zeiten großer sozialer Not und Existenzunsicherheit - zu Beginn der dreißiger Jahre etwa - bildete sich eine unter den Angehörigen der Angestelltenberufe weitverbreitete "Aufstiegsideologie" (Dreyfuss), d. h. die verzweifelte Illusion, durch Energie und Tüchtigkeit könne ein Angestellter nicht nur die drohende Gefahr seiner Entlassung bannen, sondern habe auch eine sehr viel steilere "Karriere" zu gewärtigen als die Angehörigen der meisten anderen Berufsgruppen. Dreyfuss (a. a. O., S. 242 ff.) weist nach, daß diese "Aufstiegsideologie" ausschlaggebend war für den Erfolg zahlreicher, die Karriere kleiner Angestellter unter dem geschilderten Aspekt behandelnder (und die Angestellten damit in ihren Hoffnungen und Annahmen bestärkender) Spielfilme und Unterhaltungsromane.

Das Darstellungsniveau ist auch bei der sehr beliebten Gattung der Operette nur von zweitrangiger Bedeutung für den Erfolg. Dies trifft auf beide Gruppen zu, Arbeiter ebenso wie Angestellte und Beamte. Hier lassen sich kaum Unterschiede in der Rezeption erkennen. Für die übrigen Gattungen des Unterhaltungstheaters zeichnen sich folgende Verlagerungen ab: Während aus Kreisen der Arbeiterschaft selten konkrete Wünsche angemeldet und in der Regel auch sehr derbe Possen und Schwänke mit Zustimmung aufgenommen werden, legen die Mitglieder aus der Angestellten- und Beamtenschaft meist betonten Wert auf "gepflegte Unterhaltung", auf Stücke, die nach Möglichkeit "in vornehmen Kreisen spielen"<sup>83)</sup>, und lehnen, wie von seiten vieler Volksbühnenleiter hervorgehoben wird, Volksstücke, Schwänke, Lustspiele aus dem Bauernmilieu u. ä. häufig mit der Begründung ab, es handle sich dabei um "Klamauk" und "billige Effektstücke", an denen man nicht interessiert sei.

Bei der letzten Angabe läßt sich gewiß schwer feststellen, ob und inwieweit sie durch die Tatsache beeinflusst ist, daß viele dieser Volksbühnenleiter ihrerseits selbst der Gruppe der Angestellten und Beamten angehören. Im großen und ganzen aber werden wir kaum fehlgehen, wenn wir die bisherigen Geschmacksbefunde im Zusammenhang mit den oben skizzierten Momenten der Berufsmentalität und des Lebensgefühls dieser Gruppe sehen. Darüber hinaus wollen wir jedoch das Gewicht äußerästhetischer Kriterien nicht überschätzen oder gar, wie Arnold Hauser<sup>84)</sup>, daraus einen "leichtfertigen, kritiklosen Optimismus", der das "Lebensgefühl des Mittelstands" charakterisiere und darauf angelegt sei, die sozialen Schranken zu verwischen, zu konstruieren versuchen. Solche Spekulationen erscheinen uns völlig müßig. Auch mit Verlautbarungen des Inhalts, daß "die Seele des Kleinbürgers die psychologische Mitte" sei, "in der die Menschen der Masse sich treffen" (Hauser), läßt sich unser Problem wohl kaum in den Griff bekommen.<sup>85)</sup>

---

83) Mitteilung der Volksbühne Tübingen

84) A. a. O., S. 509 ff.

85) Hauser, a. a. O., S. 510 - Hausers Ausführungen, die

Wir wollen uns darauf beschränken, exakte und empirisch überprüfbare Befunde zu ermitteln.

Dem Kern unserer Frage nach Unterschieden in der ästhetischen Disposition nähern wir uns, wenn wir die Reaktionen auf die in den 5 Spielzeiten von 1958/59 bis 1962/63 aufgeführten Stücke untersuchen. Zu diesem Zweck stellen wir zwei strukturell vergleichbare Gruppen von Volksbühnen einander gegenüber, die sich nur in einem Merkmal unterscheiden: In Gruppe A sind überwiegend Arbeiter, in Gruppe B überwiegend Angestellte und Beamte vertreten. Wir bedienen uns der bei unseren Erhebungen verwandten Intensitätskala und zählen zunächst die Reaktionschiffren<sup>86)</sup>, mit denen die Volksbühnenleiter die Meinungen der jeweils in Rede stehenden Berufsschichten hinsichtlich der einzelnen Stücke bezeichnet haben, gegeneinander aus. Indem wir dabei die mit den Extremwertungen<sup>87)</sup> gekennzeichneten Stücke zusammenfassen und statistisch gleich hundert setzen, die unergiebigsten Mittelwerte jedoch außer Betracht lassen, erhalten wir folgende Daten:

TABELLE 11 • Reaktionen der Mitglieder kleiner Volksbühnen-Vereine auf Stücke der Spielzeiten von 1958/59 bis 1962/63 (Durchschnittswerte)

|                                                  | Gruppe A  | Gruppe B  |
|--------------------------------------------------|-----------|-----------|
| I. K l a s s .                                   |           |           |
| S c h a u s p .                                  |           |           |
| a. begeisterte Aufnahme.....                     | 11%       | 19%       |
| b. sehr geteilte bzw.<br>schlechte Aufnahme..... | 6%        | 3%        |
| II. M o d e r n e s                              |           |           |
| S c h a u s p .                                  |           |           |
| a. begeisterte Aufnahme.....                     | 10%       | 27%       |
| b. sehr geteilte bzw.<br>schlechte Aufnahme..... | 45%       | 22%       |
| III. K o m ö d i e n u .                         |           |           |
| U n t e r h . t h .                              |           |           |
| a. begeisterte Aufnahme.....                     | 28%       | 25%       |
| b. sehr geteilte bzw.<br>schlechte Aufnahme..... | <u>0%</u> | <u>4%</u> |
|                                                  | 100%      | 100%      |

Diese Zahlenverhältnisse ergänzen unser bisheriges Bild um einige wesentliche Züge. Komödien und Unterhaltungs-

theater fanden bei beiden Gruppen eine gute Aufnahme, bei Gruppe A vielleicht eine etwas bessere als bei Gruppe B. Vereinzelte Ablehnungen seitens der Angestellten und Beamten dürften auf die oben angedeuteten Unterschiede in der Bevorzugung bestimmter Genres zurückzuführen sein. Bei der Arbeiterschaft liegt die Kategorie III mit 28% sogar deutlich an der Spitze. Das klassische Schauspiel (Kategorie I) scheint durch Gruppe B etwas besser aufgenommen zu werden als durch Gruppe A, jedoch differieren die Werte nicht so entscheidend wie hinsichtlich des modernen Schauspiels. Hier mag überraschen, daß diese Kategorie bei Gruppe B mit 27% der von uns betrachteten Stücke noch um 8% vor dem klassischen Schauspiel liegt. Zum Verständnis dieser Zahlen muß jedoch berücksichtigt werden, daß sie nicht repräsentativ sind für den gesamten Spielplan, sondern daß sie sich nur auf eine bestimmte Gruppe von Stücken, die in unserem Zusammenhang interessiert, beziehen: auf die "extrem" positiv bzw. negativ gewerteten. Die (den meisten Mitgliedern oft schon bekannten) klassischen Stücke wurden größtenteils mit der Chiffre für die "normale gute Aufnahme" versehen, "begeisterte Aufnahme" wurde in der Regel nur bei besonders hochwertiger Darstellung (Star-Gastspiele usw.) mitgeteilt. Dagegen pflegt die Ankündigung eines modernen Stücks die Mitglieder geringerer Bildungsgrade in doppelter Hinsicht in einen Spannungszustand zu versetzen:

---

sich an dieser Stelle kaum von den Schlagworten der alten Massenpsychologie LeBonscher Prägung abheben, sind wohl weniger als soziologische oder sozialpsychologische Hypothesen zu verstehen denn als eine Art sozialwissenschaftlich verbrämter Kulturkritik. Vgl. hierzu auch Hofstätter, Gruppendynamik. Hamburg 1957.

- 86) ++ = begeisterte Aufnahme  
+ = normale gute Aufnahme  
o = nicht ganz so gute Aufnahme wie sonst üblich  
+- = sehr geteilte Meinungen über das Stück  
- = Ablehnung durch die überwiegende Mehrheit der betreffenden Mitglieder
- 87) Darunter sind verstanden die Urteile "begeisterte Aufnahme" einerseits und "sehr geteilte Meinungen über das Stück" bzw. "Ablehnung durch die überwiegende Mehrzahl der betreffenden Mitglieder" andererseits.

indem sie einmal die generelle, immer latent vorhandene Skepsis diesen Stücken gegenüber wachruft, zum andern aber, indem Art und Inhalt des meist noch unbekannten Werks die Neugierde affizieren. Unter diesen Voraussetzungen wird erklärlich, daß Werke der Moderne viel häufiger "extrem" gewertet wurden, d. h. entweder begeisterten Beifall fanden (in welchem sich neben der Ergriffenheit auch ein gut Teil Erleichterung ausdrücken mochte) oder aber sehr unterschiedlich, wo nicht gar überwiegend negativ aufgenommen wurden. Der Vorteil unseres Verfahrens liegt darin, daß die Nicht-Berücksichtigung der Mittelwertungen die Verhältnisse, auf die es uns hier ankommt, sehr viel schärfer hervortreten läßt, als es sonst der Fall gewesen wäre. Gerade in der Rezeption des modernen Schauspiels zeigt sich der Unterschied nun sehr deutlich, in der positiven Resonanz und mehr noch in der negativen (45 : 22%).

Wenn diese Zahlen auch nicht geeignet sind, die sehr subtilen und von Fall zu Fall anders gelagerten Wirkungsmomente literarischer, theatralischer und außerästhetischer Art auszudrücken, lassen sie doch die vorsichtige Schlußfolgerung zu, daß die Mitglieder aus der Angestellten- und Beamtschaft gegenüber denen aus der Arbeiterschaft eine zwar nach Bildungsgrad unterschiedliche, aber im allgemeinen doch größere geistige Aufgeschlossenheit bekunden und vor allem Werken des modernen Sprechtheaters mit mehr Verständnis zu begegnen vermögen. Wir werden sie deshalb eher (wenn auch nicht geschlossen) in der Gruppe der "interessierten Mitglieder" vertreten finden als die Arbeiter, deren Anteil an der Gruppe der "indifferenten Mitglieder" etwas stärker ist (insbesondere bei jüngeren Volksbühnen).

Damit ist der Sachverhalt jedoch noch nicht hinreichend gekennzeichnet. Auch im Geschmack und der geistigen Apperzeptionsfähigkeit der Arbeiterschaft sind Graduierungen anzusetzen, die, mögen sie auch weniger gewichtig erscheinen als die innerhalb der Gruppe der Angestellten und Beamten, doch nicht gänzlich außer Betracht bleiben dürfen.

Wir wollen daher den Mitgliedern aus den Arbeiterkreisen noch einmal - jetzt im Hinblick auf die kleinen Volksbühnen der Gegenwart - unsere Aufmerksamkeit zuwenden. Die Arbeiterschaft war im 19. Jahrhundert eine soziale Gruppe, als deren spezifisches Merkmal das "unterdurchschnittliche Lebensniveau, sowohl in der Art des Konsums, der Lebensbedingungen wie der Existenzsicherheit"<sup>88)</sup> galt. Das darin wurzelnde und das proletarische Bewußtsein kennzeichnende kollektive Minderwertigkeitsgefühl<sup>89)</sup> verlor sich allmählich im Zuge der gewerkschaftlichen Bemühungen<sup>90)</sup> und der allgemeinen Hebung des Lebensniveaus nach dem Zweiten Weltkrieg, die eine allgemeine Nivellierung auf mittlerer Basis zur Folge hatte. Damit rückten auch die Gruppen der Arbeiter einerseits und der Angestellten und Beamten andererseits näher zusammen. Durch diese Entwicklung hat sich das Bewußtsein der Arbeiter entscheidend gewandelt. Ihre traditionelle Forderung nach gesellschaftlicher Gleichberechtigung scheint sich heute in dem Anspruch zu manifestieren, einer fiktiven "bürgerlichen Breitenschicht" zugerechnet zu werden.<sup>91)</sup> Das drückt sich schon darin aus, daß der Begriff "Arbeiter", zumindest im Sprachgebrauch dieser Gruppe, zur Kennzeichnung der ungelernten Lohnempfänger abgesunken ist, während sich der "Gelernte" seiner genaueren Berufsbezeichnung zu bedienen pflegt.<sup>92)</sup> Es zeigt sich ferner in der bewußten Angleichung an Lebensansprüche, Kleidung und Freizeitgestaltung der anderen Gruppen. Die Auswirkungen reichen jedoch auch tiefer. Mit dem Naturalismus trat die Arbeiterschaft als geistige Kraft auf die Bühne, und wenngleich viele Dramen der neuen Kunstrichtung als Theaterstücke abgelehnt wurden, so nahm das Proletariat doch an der Gestaltung seiner Existenzproblematik in vielem lebhaften Anteil. Davon kann heute kaum mehr die Rede sein. Nicht nur, daß das Bild des Ar-

---

88) Neundörfer, a. a. O., S. XV

89) Vgl. Goetz Briefs, a. a. O.

90) Vgl. P. Kuin, Schichtenbildung in der modernen Gesellschaft. In: Der Angestellte zwischen Arbeiterschaft und Management, a. a. O., S. 40

91) "Fiktiv" deshalb, weil auch die erhöhte Zahl gemeinsamer Merkmale die Verschiedenheiten zwischen den Ge-

beiters nach und nach aus der Kunst verschwunden ist - vieles spricht dafür, daß dieser sich selbst auf der Bühne nicht mehr zu sehen wünscht.<sup>93)</sup> Die Spitzenwerke des Naturalismus, die sich im Repertoire der Theater gehalten haben, finden nach wie vor positive Resonanz (Hauptmann, Halbe, Sudermann), aber schwerlich wegen ihrer sozialkritischen Thematik (sofern ein kritischer Impuls überhaupt impliziert ist). Ähnliches läßt sich bei der Aufnahme der Stücke Brechts beobachten. Die Arbeiterschaft hat offenbar wenig Interesse daran, in irgendeiner Weise von den übrigen Bevölkerungs- und Besucherkreisen abgehoben zu erscheinen. Im Theater wird dies beispielsweise auch darin deutlich, daß selbst größere Gruppen gewerkschaftlich organisierter oder von der Gewerkschaft ins Theater geführter Arbeiter niemals als "Block" auftreten.<sup>94)</sup>

Fassen wir die Geschmacksverhältnisse noch schärfer ins Auge, so zeigt sich, daß vor allem der Beziehungslosigkeit der unteren Bevölkerungsschichten - insbesondere aber der Arbeiterschaft - zum geistigen Leben die entscheidende Bedeutung zukommt. Hier müssen neben dem Faktor der schulischen Bildung hauptsächlich Umwelteinflüsse als bestimmend veranschlagt werden. Literarische wie überhaupt künstlerische Intentionen werden in der Umwelt, in der die meisten Volksbühnenmitglieder, vornehmlich die Arbeiter, Handwerker und die Landbevölkerung, leben, kaum gefördert<sup>95)</sup>, und schon der Versuch, den manuellen Arbeiter ans Theater heranzubringen, stößt nach Mitteilung vieler Volksbühnenvorstände auf immer größere Schwierigkeiten (selbst die Bemühungen der Gewerkschaften sind vielfach vergeblich).

Wenn wir die Geschmacksverhältnisse unter diesem Ge-

---

sellschafts- und Berufsgruppen nicht so weit aufhebt, daß z. B. nicht mehr von den alten Kategorien "Arbeiter", "Angestellter" oder "Beamter" gesprochen werden dürfte. Vgl. Boulboulé, a. a. O., S. 389

92) Ders., daselbst, S. 390

93) Beispielsweise wünscht - laut Mitteilung der Recklinghauser Festspiele - rund zwei Drittel der Besucher aus der Arbeiterschaft in erster Linie Lustspiele und "Königsdramen" zu sehen. Vgl. Boulboulé, a. a. O.,

sichtspunkt betrachten und einige häufiger feststellbare, gruppenspezifische Merkmale zu skizzieren versuchen, so verlieren die Befunde ein wenig von ihrem zu kulturpessimistischen Meditationen aufreizenden Charakter. Wir sahen bereits, daß Operetten auch unter ungünstigen Aufführungsbedingungen fast stets mit großem Beifall aufgenommen werden. Das ist bei den sogenannten leichten Spielopern (Rossini, Lortzing, Weber, z. T. Mozart) keineswegs der Normalfall. Eine allseits positive Aufnahme setzt hier schon ein relativ hohes Aufführungsniveau voraus, insbesondere hinsichtlich der schauspielerischen und stimmlichen Leistungen (weniger hinsichtlich der Dekoration - darauf wird noch zurückzukommen sein). Ist diese Bedingung jedoch erfüllt, so werden daneben Schwierigkeiten anderer Art, etwa der unzulänglichen Bühnen- und Beleuchtungsverhältnisse, ja sogar der sprachlichen Verständigung nahezu bedeutungslos. (Das zeigen beispielsweise die regelmäßig von der Volksbühne Hanau veranstalteten, überaus beliebten Operngastspiele der "Compagnia d' opera Italiano di Milano" bzw. der "Städtischen Bühnen Frankfurt" in italienischer Sprache.)

Auf einige Opern Verdis (Othello, Falstaff u. a.) und die meisten Mucikdramen Richard Wagners, vollends aber auf die Bühnenwerke Richard Strauß' oder zeitgenössischer Komponisten trifft diese Feststellung jedoch nicht mehr zu. Sie bereiten den meisten Mitgliedern aus der Arbeiterschaft offenbar unüberwindliche rezeptive Schwierigkeiten, die auch durch pädagogische Beeinflussung kaum überwunden werden können.

Entsprechend stellen sich die Verhältnisse beim Sprechtheater dar. Hier scheint uns die Mitteilung der Volksbühne Witten aufschlußreich, daß die Mitglieder (zu 80% Industriearbeiter) vorzugsweise Komödien und "lebensbejahende

---

S. 391

94) Mitteilung der Volksbühne Baden-Baden

95) Vgl. auch die Göttinger Untersuchung, a. a. O., S. 18

Stücke" sehen wollten. Dies liege bei einer Industriestadt am Rande des Ruhrgebiets "in der Lebensanforderung begründet". Der Wunsch nach klassischer und moderner Dramatik halte sich in Grenzen, moderne Problemstücke würden vielfach sogar abgelehnt. Diese Angabe deckt sich mit denen zahlreicher Volksbühnenleiter. In einigen Fällen wird ergänzend hinzugefügt, daß schon fremdartige Namen (z. B. in antiken Dramen) das Verständnis beeinträchtigten, daß die Spannung des unbekannten Stücks von Wichtigkeit sei (weil man sich ein einmal gesehenes Stück auch nach Jahren und in anderer Besetzung nicht ein zweites Mal ansehen wolle), oder auch, etwas weniger präzise, daß der Geschmack der Arbeiter etwa auf dem Niveau der Illustrierten stände. Angaben dieser Art scheinen geeignet zu sein, die Berechtigung der pädagogischen Bemühungen der Volksbühne zu unterstreichen.

Im großen und ganzen haben wir uns somit dem Resultat der Göttinger Untersuchung anzuschließen, daß, "je mehr wir uns auf der sozialen Skala den Bereichen der physisch arbeitenden Bevölkerung nähern, die meistens nur Volks-, höchstens Mittelschulbildung hat, das Interesse am Schauspiel und an musikalischen Darbietungen, die Aufmerksamkeit und Mitarbeit fordern, nachläßt und der Neigung zu einer Kunst, die mühelos unterhält, den Platz räumt<sup>96)</sup>... Es ist verständlich, daß ein physisch schwer arbeitender Mensch, der dazu nur über eine geringe Schulbildung verfügt, im allgemeinen Veranstaltungen bevorzugt, die im Rahmen seines geistigen Horizontes weniger Aufmerksamkeit und Intelligenz beanspruchen, als dem Bedürfnis nach Entspannung entgegenkommen und emotional befriedigen."<sup>97)</sup>

Dieser Befund deckt sich auch mit Beobachtungen, die einige Volksbühnenleiter im Hinblick auf den theatralischen Geschmack der in Rede stehenden Besucherschicht mitteilen: daß diese Mitglieder in höherem Maße Wert auf eine

---

96) Vgl. Untersuchungen zur soziologischen Struktur des Theaterpublikums in Göttingen, a. a. O., S. 19

97) Daselbst, S. 18

vitale, mit starken Effekten arbeitende und die Emotional-sphäre affizierende Darstellungsweise legten, als es beim übrigen Publikum der Fall zu sein scheint. Die Volksbühne Witten berichtet hierzu: "Spüren die Zuschauer, daß...mit 'Herz' gespielt wird, daß keine leere Routine vorliegt, lassen sie sich beinahe von allem<sup>98)</sup> begeistern." Momente der Ausstattung, der Prominenz einzelner Schauspieler (etwa bei Wanderbühnen und Tornee-Gastspielen) u. dgl. träten in diesem Fall zurück. (Wir erinnern uns der Notwendigkeit drastischer Darstellungsmittel vor dem Arbeiterpublikum der Anfangsjahre!)

Unsere Betrachtungen mögen hier zu einem Abschluß gelangen. Sie galten einer für die Volksbühne zentralen Problematik und mußten daher einen breiteren Raum einnehmen, als er für die Darstellung der anderen unabhängigen variablen Faktoren notwendig sein wird.

## B. Generationsbindungen

Bei einer Untersuchung des Publikumsgeschmacks unter dem Gesichtspunkt der Altersgruppen zeigt sich erwartungsgemäß ein recht unterschiedliches Bild. Wir wollen uns jedoch zunächst die ungefähren Zahlenverhältnisse vergegenwärtigen.

Der Anteil der einzelnen Altersgruppen am Gesamt der Mitgliederschaft ist bei jeder Volksbühne verschieden. Es gibt Vereine, in denen die unterdreißigjährigen Mitglieder relativ stark vertreten sind - wie beispielsweise in der Volksbühne Remscheid mit ca. 60% oder in der Volksbühne Marburg mit ca. 55% -, und es gibt daneben Vereine, in denen die mittleren (30 bis 59 Jahre) und älteren Jahrgänge (60 Jahre und älter) zahlenmäßig dominieren, während

---

98) Gefragt worden war nach Stoffen und Themen, die unter Umständen besonders lebhaften Anklang gefunden hätten.

der Anteil der Jugendlichen sehr gering ist. So gehören z. B. der Lüneburger Volksbühne 8%, der Volksbühne Hildesheim gar nur 3% jugendlicher Mitglieder an.

Der durchschnittliche Anteil der Unterdreißigjährigen liegt beim Gros der Volksbühnen-Vereine zwischen 15 und 25%. Dieser relativ niedrige Prozentsatz wird seitens der leitenden Mitglieder immer wieder beklagt; denn die Jugendarbeit - die "Bemühungen um die Besucher von morgen"<sup>1)</sup> - wird von der Volksbühne sehr ernst genommen. Wo es finanziell tragbar erscheint, gliedern sich beispielsweise mitgliederstarke Vereine eine sogenannte "Jugendvolksbühne" an. Gerade die Frage der Finanzierung ist jedoch bis zum gegenwärtigen Zeitpunkt diejenige Schwierigkeit, die die Jugendarbeit der meisten Vereine am empfindlichsten beeinträchtigt.<sup>2)</sup>

Welche spezifischen Unterschiede in der ästhetischen Einstellung lassen sich nun bei den verschiedenen Generationen wahrnehmen? Es gilt wohl allgemein als eine Binsenwahrheit, daß das Bestreben nach neuen Erlebnisinhalten bei der jüngeren Generation in der Regel stärker zu sein pflegt als bei der älteren, die wiederum mehr dazu neigt, an den etablierten Lebens-, Denk- und Kunstformen festzuhalten.<sup>3)</sup> "Selbstverständlichkeiten" dieser Art werden jedoch weit häufiger konstatiert als interpretiert. Einen interessanten Versuch, das Phänomen im Hinblick auf den Kunstgeschmack zu erklären, stellt Schückings These dar, daß die ästhetische Disposition bereits in der Jugend weitgehend fixiert werde: "Bei der überwiegenden Mehrheit der Menschen läßt sich seit ihrer Jugend ein gewisser Vorrang der Rationalisierung des Denkens feststellen, der ihr Phantasieleben beeinträchtigt und, indem er sie ernüchtert, ihre Begeisterungsfähigkeit, ja ihr Aufnahmevermögen für die

---

1) Gerhard Schmid, Geschäftsbericht für den 21. Volksbühnentag. In: Der 21. Volksbühnentag, a. a. O., S. 114

2) Derselbe, daselbst, S. 114 f.

3) Vgl. etwa Teesing, a. a. O., S. 58, Poerschke, a. a. O., S. 67 o. a.

künstlerische Erfassung der Welt verringert. Sie bleiben also gewissermaßen bei Eindrücken aus einer Periode ihres Daseins stehen, als sie noch empfänglich und aufgeschlossen für Dinge dieser Art waren. Ihr Kunstgenuß in späterer Zeit ist daher nur zu häufig in Wirklichkeit guten Teils ihre eigene Jugend, die sie in der Erinnerung genießen."<sup>4)</sup>

Es erübrigt sich wohl, auf die hypothetische Natur dieses Ansatzes hinzuweisen. Gleichwohl halten wir den Gedankengang für schlüssig, da er durch viele Einzelbefunde unserer Erhebung bestätigt zu werden scheint. Wir wollen wieder nach Gattungen vorgehen und beginnen mit denen des Musiktheaters.

In der Rezeption der Oper lassen sich noch keine generationsbedingten Unterschiede erkennen. Die spätromantische Oper<sup>5)</sup> bezeichnet hier offenbar den Grenzpunkt, bis zu dem das Verständnis der Mehrzahl der Volksbühnenmitglieder - gleich, welcher Altersgruppe - im äußersten Falle reicht. Selbst die Angehörigen des Mitgliederkerns, also für gewöhnlich Jugendliche mit starkem Interesse am modernen Schauspiel, bilden in dieser Hinsicht keine Ausnahme. An den Werken des modernen Opernschaffens findet nur eine zahlenmäßig äußerst geringe Zuschauerelite Gefallen - oder bemüht sich doch um ein adäquates Verständnis: in der Regel akademisch Gebildete, die aber oftmals nicht einer bestimmten Generation zugeordnet werden können und auch nur selten Mitglieder der Volksbühne sind.

Anders liegen die Dinge bei der Operette und beim Musical. Die Operette wird sehr stark von den Angehörigen der älteren Generation, teilweise auch von denen der mittleren Generation bevorzugt, während das Interesse der jüngeren Generation an dieser Gattung auffallend gering ist.

---

4) Schücking, a. a. O., S. 82; vgl. hierzu auch Teesing, a. a. O., S. 64 und Hermann Schneider, Über Entstehung, Träger und Wesen des Neuen in der Geschichte der Dichtkunst. Tübingen 1950. S. 20 ff.

5) Humperdinck, Hänsel und Gretel; d'Albert, Tiefland; R. Strauß, Der Rosenkavalier u. a.

Eine Ausnahme bilden darin mitunter jugendliche Mitglieder aus Landgemeinden oder reinen Industriestädten, die auch Operetten, seltener jedoch Opern zu sehen wünschen. Beim Musical, der erst nach dem Zweiten Weltkrieg nach Deutschland importierten amerikanischen Adaptation der Gattung Operette, verhielt es sich zunächst umgekehrt. Das zeigte die Rezeption eines der ersten hierzulande aufgeführten Musicals, C. Porter's "Kiss me, Kate": Es fand fast überall lebhaften Anklang bei den jüngeren Mitgliedern, wurde jedoch von der älteren Generation vielfach abgelehnt und von der mittleren allenfalls mit einer gewissen amüsierten Konzilianz hingenommen. Eine Reihe von Angaben der Volksbühnenleiter läßt darauf schließen, daß sich die neue Gattung inzwischen auch bei diesen Jahrgängen bis zu einem gewissen Grade durchgesetzt hat; sie liegt jedoch auf der Skala der Beliebtheit noch weit hinter Oper und Operette.

Deutliche Unterschiede ergeben sich auch für das Sprechtheater. Hier besagt die häufigste und auffälligste Angabe, daß die älteren, zu einem beträchtlichen Teil auch die mittleren Jahrgänge in sehr viel stärkerem Maße "Unterhaltung, Ablenkung und Entspannung" (Volksbühne Bremerhaven) im Theater suchten als die jüngere Generation: Sie bevorzugten "heitere Stücke" (Volksbühne Hanau), "Salon- und Gesellschaftskomödien" (Volksbühne Baden-Baden), "Klassiker und leichte Unterhaltung" (Volksbühne Bayreuth), "mehr Unterhaltungsstücke und traditionelle Autoren (Klassiker)" (Volksbühne Marburg u. a.) - kurz, sie sahen "im Theater ...noch immer vor allem die Möglichkeit der Entspannung" (Volksbühne Regensburg). Das bedeutet nicht, daß Komödien und Unterhaltungstheater nicht auch bei der jüngeren Generation beliebt seien, kennzeichnet aber eine wesentliche Akzentverschiebung. Eine Umfrage der Intendanz des Theaters in Schleswig zeitigte das Resultat, daß die Mehrzahl der jugendlichen Volksbühnenmitglieder in erster Linie "moderne Stücke" zu sehen wünschte, erst in zweiter Linie Klassiker usw. Diese eindeutige Neigung zum modernen Schauspiel ist ein allgemein mitgeteiltes Charakteristikum, das die jüngere Generation der Volksbühnenbesucher von den

Mitgliedern hauptsächlich der vorgerückten mittleren und der älteren Jahrgänge unterscheidet. Gewiß muß auch hier modifiziert werden: Die älteren Mitglieder begegnen durchaus auch modernen Werken aufgeschlossen, sofern sie nicht "allzu belastend" (Volksbühne Reutlingen) wirken.<sup>6)</sup> Als Beispiele wären etwa die Werke Anouilh's, Giraudoux' oder die großen Exilstücke Brechts zu nennen. Umgekehrt scheint auch nur ein geringer Teil der Unterdreißigjährigen zu Stücken wie etwa denen des avantgardistischen Theaters (S. Beckett, A. Adamov, Einakter E. Ionescos usf.) einen Zugang zu finden. Aufs Ganze gesehen aber ist bei der jüngeren Generation eine weitaus größere Bereitschaft, sich mit den Werken der Moderne auseinanderzusetzen, feststellbar. Besonders kraß ist der Unterschied in der Rezeption der sogenannten zeitgenössischen Problemstücke, soweit sie die Zeit des Nationalsozialismus, Judenverfolgungen oder den Zweiten Weltkrieg zum Thema haben.<sup>7)</sup> Diese Stücke werden von der Mehrheit der älteren Generation fast ausnahmslos abgelehnt, während sie von den jüngeren Mitgliedern zu- meist bereitwillig, aufmerksam, nicht selten sogar mit einem gewissen Informationsbedürfnis aufgenommen werden.<sup>8)</sup> Demgegenüber scheint bei den Volksbühnenmitgliedern der

- 
- 6) Als "belastend" wurde vielfach das Schauspiel "Die Eingeschlossenen" von J.-P. Sartre bezeichnet.
- 7) Z. B. "Korczak und die Kinder" (E. Sylvanus), "Andorra" (M. Frisch), "Der Hauptmann und sein Held" (C. Hubalek), "Draußen vor der Tür" (W. Borchert) u. a.
- 8) So hielten gelegentlich einer Diskussion der Mitglieder der Volksbühne Uelzen Jugendliche den älteren Besuchern, die das Schauspiel "Korczak und die Kinder" von E. Sylvanus heftig kritisiert hatten, entgegen, in diesem Stück werde "wenigstens gezeigt, wie es wirklich war", so daß man sich "ein Bild dieser Zeit zusammentragen" könne. (Mitteilung der Volksbühne Uelzen) - Je- ne Ausnahme, die für gewöhnlich die Regel bestätigt, stellt dagegen die folgende Mitteilung der Volksbühne Tübingen dar, die zugleich durch die Art ihrer Formulierung einiges von der grundsätzlichen Einstellung eines Teils der mittleren und älteren Generation zu enthüllen geeignet erscheint: "Stoffe, die den Krieg... zum Inhalt haben, sind nicht erwünscht. Es ist uns nunmehr hinreichend bekannt, daß wir den Krieg leider angezettelt, grausam geführt und jämmerlich verloren haben. Unsere akademische Jugend hat andere Probleme (z. B. Ausbildungs- und Berufsfragen)."

mittleren und älteren Generation die Ansicht vorzuherrschen, daß die Gestaltung allzu aktueller oder zeitlich noch nicht weit zurückliegender Vorgänge dem Film, dem Fernsehen oder dem Kabarett vorbehalten bleiben sollte, nicht jedoch auf die Bühne des Theaters gehöre. Generelle Einwände gegen die moderne Dramatik gehen vielfach auch dahin, daß in ihr "die Realität verzeichnet" sei und sie oft "zu verstiegene Themen und Stoffe" (Volksbühne Remscheid) zum Ausgangspunkt ihrer Gestaltung nähme. Seitens der mittleren Generation werden vereinzelt auch pädagogische Bedenken geltend gemacht, so z. B. von Mitgliedern der Volksbühne Regensburg, die "ihre Söhne und Töchter mit ins Theater nehmen und dann oft von der heutigen unverblühten Art auf der Bühne etwas schockiert sind"<sup>9)</sup>, oder von einer Reihe von Mitgliedern der Volksbühne Castrop-Rauxel, die nach der Aufführung der Tragikomödie "Napoleon in New Orleans" von G. Kaiser (übrigens auch nach der des "Tartuffe" von Molière) beanstandeten, die Jugend werde "durch solche Stücke falsch mit dem Theater konfrontiert"<sup>b)</sup>

Bei einer Interpretation dieser Befunde wird man sich wiederum bemühen müssen, ästhetische und außerästhetische Wirkungsmomente voneinander abzuheben. So vermuten wir hinter den zuletzt angeführten pädagogischen Einwänden, aber auch hinter der Ablehnung der Zeitstücke mit Themen aus der jüngsten Vergangenheit durch ältere Mitglieder Motive, die außerhalb des ästhetischen Bereichs anzusetzen sein dürften. Gerade das Problem der Zeitstücke ist aufschlußreich. Die Mehrzahl der Besucher mittlerer und älterer Jahrgänge hat die dort geschilderten Vorgänge persönlich miterlebt und ist kaum daran interessiert, sie sich noch einmal im Theater, dessen Zugriff durch die sinnliche Nähe und Unmittelbarkeit der Darsteller zudem noch sehr viel intensiver ist als etwa bei den Massenmedien Film oder Fernsehen, vergegenwärtigen zu lassen. Außerdem ist man nicht bereit, sich den meist implizierten Vorwürfen eines Kollektiv-Versagens und den Aufforderungen zur "Besinnung" und "Bewältigung" zu stellen, empfindet sie wohl

---

9) Mitteilung der Volksbühne Regensburg

zumeist auch als peinlich und provozierend, vor allem in der Gegenwart jüngerer Mitglieder, die, da sie die betreffenden Vorgänge nur mehr selten aus eigener Anschauung kennen, derartige Stücke mit besonders wachem Interesse aufnehmen und sich unschwer dazu verleiten lassen, die Argumentation des Autors zu ihrer eigenen zu machen und von dieser Position her verallgemeinernde negative Urteile über "die" ältere Generation zu formulieren. Die generationsbedingte, ohnehin immer latent vorhandene oppositionelle Grundhaltung der Angehörigen der jüngeren Jahrgänge gegenüber denen der älteren mag in diesem Zusammenhang ebenfalls in Anschlag zu bringen sein. Es bleibe allerdings dahingestellt, ob die gute Aufnahme der Zeitstücke durch die jugendlichen Mitglieder darüber hinaus wirklich in jedem Fall auch auf einem ästhetischen Erlebnis gründet und nicht etwa auf der (möglicherweise leichtfertigen und unkritischen) Akzeptierung des bekannten Axioms, die Bühne habe der "Spiegel der Zeit" zu sein.

Die leichte Bevorzugung von Werken unterhaltenden Charakters durch die mittleren und älteren Jahrgänge glauben wir ganz allgemein auf die größeren Existenzanforderungen in der Gegenwart<sup>11)</sup> sowie auf den Einfluß psychisch belastender Erlebnisse in der Kriegs- und Nachkriegszeit zurückführen zu dürfen. Für bestimmte Erscheinungen in der Rezeption des modernen Theaters ist aber gewiß auch die Berücksichtigung ästhetischer Wirkungsmomente am Platze. Als Beispiel diene die vielfach skeptische, verständnislose und ablehnende Aufnahme der "Nashörner" E. Ionescos durch ältere Mitglieder, die in deutlichem Gegensatz zur weithin positiven Resonanz bei den Unterdreißigjährigen stand. Die mittlere und ältere Generation der Theaterbesucher - nota bene: die der Volksbühne - ist offenbar nicht nur in ihrer vitalen Lebenssphäre "vorbelastet" (Krieg, NS-Zeit usw.), sondern auch in ihrem ästhetischen

---

10) Mitteilung der Volksbühne Castrop-Rauxel

11) Vgl. hierzu auch Henning Rischbieter, Das deutsche Theater und sein Publikum. In: Theater heute. 6. Jg., Nr. 2, 1965. S. 4 f.

Erlebnis- und Wertbereich. Einen Hinweis darauf sehen wir etwa in der häufigen Forderung nach mehr "Realität" und "Lebensechtheit" auf dem Theater und in der Klage über die "zu verstiegenen Themen und Stoffe" der Moderne. Die Vermutung erscheint uns nicht abwegig, daß der Geschmack vornehmlich der älteren Besucher oft noch auf die Theoreme des Naturalismus, ja darüber hinaus auf die Traditionen des bürgerlichen Theaters im 19. Jahrhundert und dessen Natürlichkeits- und Illusionspostulate hin fixiert ist. Sie sind daher nicht sogleich imstande, eine adäquate Einstellung zu Werken des modernen Theaters zu finden, in denen die Realitätsebene durchbrochen oder gar die Basis der logischen Kausalzusammenhänge aufgehoben erscheint. Je stärker der Geschmack, die ästhetische Disposition eines Individuums oder einer ganzen Generation ausgeprägt und an bestimmten Leitbildern orientiert ist, desto weniger wandlungsfähig pflegt er zu sein.<sup>12)</sup> Das Publikum, soweit es der älteren Generation angehört, muß sich deshalb angesichts neuer künstlerischer Gestaltungsformen gleichsam erst mit seinem ästhetischen "Gepäck", mit seinen bildungs- und erlebnisbedingten Vorgegebenheiten auseinandersetzen. Entsprechendes ist auch hinsichtlich der theatralischen Präsentationsformen nachweisbar: Der im Laufe des 19. Jahrhunderts zur äußersten Entfaltung gediehene Bühnenillusionismus mit seinem aufwendigen Dekorationsapparat einerseits und seiner (u. a. seit L. Tiecks Shakespeare-Rezitationen) von der deutschen Schauspielkunst zur Perfektion entwickelten Sprechkultur andererseits wurde von den ungefähr 1910 einsetzenden Gegenströmungen keineswegs sofort außer Kraft gesetzt, sondern noch bis weit ins erste Drittel unseres Jahrhunderts fortgeführt<sup>13)</sup>, so daß wir auch darin einen Faktor bestimmter Erwartungseinstellungen, die bei Mitgliedern in Städten mit einer gewissen Theatertradition noch ganz deutlich sind, zu erblicken haben.<sup>14)</sup>

---

12) Vgl. Schücking, a. a. O., S. 81

13) Man denke etwa an den Inszenierungsstil Max Reinhardts oder die Darstellungsweise J. Kainz', A. Moissis oder A. Bassermanns.

Für das Verhältnis der mittleren und älteren Besucher-  
generation zum modernen Theater war ferner die Zäsur von  
Bedeutung, die das Jahr 1933 bezeichnet und die den Kon-  
takt mit der Entwicklung im Ausland für 12 Jahre abreißen  
ließ. Die jugendlichen Mitglieder hatten es auch in dieser  
Hinsicht nach 1945 leichter, sie waren unbefangener und  
konnten allmählich in die neuen ästhetischen Dimensionen  
hineinwachsen, zu denen die älteren Mitglieder vielfach  
keinen Zugang mehr fanden.

Es seien noch einige allgemeine Beobachtungen hinsicht-  
lich der geschmacklichen Disposition der Generationen und  
ihres Verhaltens als Theaterpublikum angefügt. Je gebilde-  
ter und differenzierter der Geschmack älterer Mitglieder  
ist, desto zögernder und vorsichtiger urteilen sie für ge-  
wöhnlich über ein Stück oder eine Aufführung. Ihr Urteil  
ist meist abgewogener und besser fundiert, während die Ju-  
gend zwar die größere Aufgeschlossenheit gegenüber den  
Werken der Moderne zeigt, aber auch die größere Ungeduld:  
Sie "will alles verstehen aber möglichst schnell"<sup>14)</sup>, sie  
ist "rascher und entschiedener fertig mit ihrem Urteil,  
was manchmal zu bedauern ist" (Volksbühne Tuttlingen), und  
mitunter hat es den Anschein, als beruhe ihre Begeisterung  
für das Neue nicht unwesentlich auf dem Umstand, daß es  
eben neu ist (Volksbühne Eßlingen).

Im großen und ganzen ist das Interesse am Theater - und  
zwar fast unabhängig von der Zugehörigkeit zu einer be-  
stimmten Sozialschicht - bei den jugendlichen Mitgliedern  
wo nicht stärker, so doch lebhafter als das der älteren  
Besucher. Auch ihre Reaktionen als Publikum erfolgen  
leichter, spontaner, unbefangener. In diesem Zusammenhang  
ist eine Mitteilung der Volksbühne Tuttlingen, die in jede  
Vorstellung 300 Erwachsene und 300 Jugendliche schickt,

---

14) Die Mitglieder in reinen Gastspielstädten sind - auch  
dies mag bezeichnend sein - hinsichtlich der Dekora-  
tion viel weniger anspruchsvoll.

15) Ilka Boll, Erziehung zum Theater - Erziehung durch  
Theater. In: Dramaturgische Gesellschaft eV., Jahres-  
band 1961. A. a. O., S. 192

interessant. Dieses zahlenmäßige Verhältnis beeinflusst hier entscheidend die Gesamtstimmung während der Aufführung. "Kommt ein Stück z. B. bei der Jugend an, so reißt deren Begeisterung auch die Erwachsenen mit. Umgekehrt ist es schon sehr viel schwieriger."<sup>16)</sup> Diese Feststellung gilt jedoch nur für den Fall, daß jeweils größere Gruppen Jugendlicher einerseits und Erwachsener andererseits beisammensitzen. Um feststellen zu können, welche der beiden Altersgruppen in einem wie unter Normalbedingungen zusammengesetzten Publikum den stärkeren Faktor darstellen würde, nahm der Vereinsvorstand gelegentlich einer Aufführung des "Prinz von Homburg" von Kleist eine systematische Mischung der Karten bei der Zuteilung der Sitzplätze vor. Als Ergebnis zeigte sich, daß der Beifall nun "nicht mehr so unentwegt frenetisch" war, man hatte "fast das Gefühl, in einer Vorstellung ohne Jugendbühne zu sitzen". Dennoch war die Resonanz ungewöhnlich intensiv. Der Gesamteindruck ließ sich etwa dahin charakterisieren, daß "die Erwachsenen die Begeisterung der Jugend ein wenig gedämpft", gleichzeitig aber "die Ergriffenheit der Jugend die Erwachsenen mitgerissen" haben mochte.<sup>17)</sup>

### C. Geschlecht

Der Anteil der weiblichen Mitglieder wird von fast allen kleinen Volksbühnen mit ca. 60% angegeben.<sup>1)</sup> Für unseren gegenwärtigen Zusammenhang bedeutet dies, daß wir keine Möglichkeit haben, potentielle Unterschiede im Geschmack der beiden Geschlechter auch auf dem Wege des statistischen Vergleichs zu ermitteln. Wir müssen vielmehr die Wirkungsbreite des nun in Frage stehenden Faktors - wie schon in früheren Fällen - vornehmlich aus einer Summe

---

16) Alle Angaben über die Volksbühne Tuttlingen stützen sich auf Mitteilungen des 1. Vorsitzenden, Dr. A. Paul.

17) Es sei jedoch betont, daß wir auch bei diesem Resultat nicht nachprüfen können, inwieweit es durch Momente der Aufführung bedingt ist.

1) Eine stärkere Abweichung stellt die Angabe der Volksbühne Velbert (70%) dar.

von Einzelerfahrungen, die von den Volksbühnenleitern mitgeteilt wurden, zu erschließen versuchen.

Eine historische Reminiszenz sei unseren Ausführungen vorangestellt. Es hat in der Theater- wie in der Literaturgeschichte Epochen und Stile, Gattungen und einzelne Werke gegeben, die auf den Geschmack eines überwiegend männlichen oder überwiegend weiblichen Publikums zugeschnitten waren.<sup>2)</sup> Letzterer Fall betrifft etwa das Romanpublikum vieler literarischer Perioden seit dem Mittelalter, während für die Dominanz des Geschmacks eines männlichen Publikums das elisabethanische Theater oder auch die attische Komödie (zu der bekanntlich Frauen keinen Zutritt hatten) zu nennen wären.

Nun ließen sich Akzentuierungen dieses Deutlichkeitsgrades für das zeitgenössische Theater und sein Publikum gewiß kaum mehr nachweisen; gleichwohl heben sich klar einige ästhetische Merkmale ab, von denen wir mit gutem Grund annehmen dürfen, daß sie in ähnlicher Weise in der unterschiedlichen Psychologie der Geschlechter wurzeln. Auf sie soll im folgenden eingegangen werden.

Hinsichtlich des allgemeinen Publikumsverhaltens zeigt sich zunächst einmal, daß Frauen offenbar eher zu Meinungsäußerungen neigen als Männer. "Wenn Kritik, dann überwiegend von weiblichen Mitgliedern", lautet eine Mitteilung der Volksbühne Friedberg, die hier stellvertretend für ähnliche Angaben einer Reihe anderer Vereine zitiert werden kann. Die erwähnte Kritik dieser Mitglieder bezieht sich zumeist auf bestimmte Stücke, die unter dem Gesichtspunkt der in ihnen gestalteten Themen und Stoffe etwa zu diesen vier Gruppen zusammengefaßt werden können:

- 1) Stücke, deren Stoffe, Themen, Vorgänge als eindeutig "unmoralisch" empfunden werden (Aristophanes: Lysistrata; A. Schnitzler: Liebelei; J. Genet: Die Zoffen u. ä.). Auf soziale Graduierungen, die hierbei

---

2) Vgl. Schücking, a. a. O., S. 86 f.

evident werden können, wurde bereits anderen Orts hingewiesen.

- 2) Satiren, Grotesken (F. Wedekind; C. Sternheim u.ä.).
- 3) Stücke, in denen als "depressiv" empfundene Situationen und Zuständlichkeiten dargestellt werden (J.-P. Sartre; M. Frisch: Biedermann und die Brandstifter u. ä.).
- 4) Stücke, die eine als willkürliches "Zerrbild" empfundene Darstellung der Realität präsentieren ("absurdes Theater"; aber auch Stücke wie P. V. Carroll: Der widerspenstige Heilige u. ä.). Bei dieser Gruppe läßt sich jedoch nicht immer klar erkennen, inwieweit Momente der Bildungs- und Generationsvoraussetzungen die des Faktors der Geschlechtszugehörigkeit überlagern.

Bevor wir weitergehen, muß eine grundsätzliche Einschränkung gemacht werden. Wir können auch im vorliegenden Abschnitt nur Schwerpunkte skizzieren und legen daher Wert auf die Feststellung, daß keinesfalls *a l l e* soeben bezeichneten Stücke und Stückgruppen von *a l l e n* weiblichen Mitgliedern abgelehnt wurden. Es ist uns hier hauptsächlich darum zu tun, die *R i c h t u n g* anzudeuten, in die Ablehnung und Zustimmung seitens der Vertreter des einen oder anderen Geschlechts in der Regel abzielen. Verallgemeinerungen dürften dabei kaum vermeidbar sein, mögen uns aber im Interesse eines systematischen Darstellungszusammenhanges zugestanden werden.

Dieses Vorbehalts eingedenk, wollen wir in unserer Erörterung fortfahren und im Verfolg einer Ergänzung und Deutung der bisher mitgeteilten Befragungsergebnisse vorerst die Unterschiede im Verhalten und in der Konsistenz als Publikum schärfer ins Auge fassen. Poerschke<sup>3)</sup> nimmt für ein weibliches (wie für ein Kinder-) Publikum ein stärkeres "Fließen der Affekte von Person zu Person" an. Diese an sich nicht unwahrscheinliche Hypothese läßt sich

zwar mit den Resultaten unserer Erhebung kaum belegen, sie scheint aber durch einige Volksbühnenangaben erhärtet werden zu können, etwa durch die häufig mitgeteilte größere Neigung weiblicher Besucher zu einer mehr gefühlsbetonten, mitunter sentimentalischen Anteilnahme (Rührseligkeit, Tränen) an entsprechenden ("ergreifenden") Bühnenvorgängen. In die gleiche Richtung deuten wohl Mitteilungen, daß die Tendenz zur Identifikation mit auftretenden Figuren des Bühnengeschehens bei vielen weiblichen Mitgliedern in höherem Maße vorhanden ist als bei den männlichen. Andere Beobachtungen, die dem zu entsprechen scheinen, gehen dahin, daß Frauen mit Vorliebe den Inhalt eines Stücks, allenfalls noch die Darstellung beurteilen, während männliche Besucher (insbesondere allerdings Unterdreißigjährige) nicht selten auch zur Problematik des Stücks, mitunter sogar zu dessen Form oder zu Detailfragen der Inszenierung Stellung nehmen.

Alles in allem lassen diese Hinweise wohl darauf schließen, daß das emotionale Engagement der weiblichen Zuschauer im Theater das der männlichen übertrifft und daß jene auf die dargestellten Vorgänge noch eher als diese affektiv zu reagieren pflegen. Damit aber böte sich die Deutung an, daß die oben genannten Themen- und Stoffkreise von den meisten Frauen bereits "rein instinktiv" abgelehnt werden: einmal deswegen, weil sie deren unreflektiertes Empfinden für sittliche und moralische Ordnung verletzen (Gruppe 1 und 2)<sup>3)</sup>, zum anderen deshalb, weil sie für das weibliche Publikum eine stärkere, unter Umständen als unerträglich empfundene psychische Belastung darstellen (Gruppe 3 und 4). Eine Bestätigung fände diese Interpretation in der alltäglichen Beobachtung, daß Stücke, deren Thematik etwa um die Probleme der Liebe oder des Ehelebens kreist, beim weiblichen Publikum gemeinhin eine besonders

---

3) A. a. O., S. 20

4) Graff (A. a. O., S. 208) nimmt an, daß die Mehrzahl der Frauen ihre "Ehe und ihr Familienleben bedroht" fühlen müsse, wenn "auf der Bühne eine Welt ohne Scham und Moral vorgeführt und die Auflösung aller sittlichen Begriffe proklamiert" werde.

lebhaft Resonanz zu wecken vermögen. (Themen, die vorzugsweise bei männlichen Besuchern Gefallen finden, wurden in keinem Fall genannt.<sup>5)</sup> )

Die Befunde deuten in ihrer Gesamtheit ferner darauf hin, daß die Fähigkeit zu einer rein ästhetischen Einstellung gegenüber dem Theaterkunstwerk beim weiblichen Volksbühnenpublikum geringer sein mag als beim männlichen. Das erweist sich am Beispiel der Rezeption von Werken des "epischen Theaters" (B. Brecht, Th. Wilder, P. Claudel u. a.). Die gute, oft begeisterte Aufnahme, die etwa die Stücke Brechts finden, kann kaum darüber hinwegtäuschen, daß sie nur selten im Sinne der Intentionen dieses Autors (Distanz, "Verfremdung" usw.) rezipiert werden; gerade das weibliche Publikum scheint der Versuchung zu Identifikation und emotionaler Bindung hinsichtlich der Bühnengestaltungen in erheblichem Maße zu unterliegen. Es fragt sich jedoch, ob dies nicht in vielen Fällen auch durch die Art der Darstellung bedingt ist. Wir lassen die Frage offen.

Als Resultat unserer Betrachtungen halten wir fest, daß die weiblichen Volksbühnenmitglieder allem Anschein nach mehr dazu neigen, auf dem Weg über das Gefühl, die Emotionsphäre zu Geschmacksurteilen zu gelangen; bei den männlichen Besuchern scheint - freilich nach Maßgabe der jeweiligen Bildungsvoraussetzungen - zumindest die Fähigkeit, auch außersubjektiv begründete ästhetische Werturteile zu fällen, a priori in stärkerem Maße angelegt zu sein. Damit soll nicht unterstellt werden, daß die Mehrzahl der männlichen Volksbühnenbesucher tatsächlich in jedem Fall in einer entsprechenden Weise urteilt oder auch nur zu urteilen vermag. Dies dürfte äußerst zweifelhaft sein.

---

5) Die Volksbühne Georgsmarienhütte teilt mit, daß männliche Mitglieder der mittleren und besonders der älteren Jahrgänge sich im Gegensatz zu anderen Besuchergruppen von A. Millers "Tod des Handlungsreisenden" besonders beeindruckt zeigten. Das mag Gründe haben, die im Thema des Stücks zu suchen wären, stellt jedoch

Wir wollen nicht schließen, ohne gerechterweise konzediert zu haben, daß die Geschlechtszugehörigkeit des Verfassers und der meisten seiner Gewährsleute auch die in diesem Abschnitt ausgesprochenen Befunde und Deutungen beeinflußt haben mag. Eine weibliche Referentin wäre vielleicht zu einer von der unseren abweichenden Interpretation gelangt. Restlos objektive und vor allem ergiebigere Ergebnisse und Aufschlüsse ließen sich aber letztlich nur auf demoskopischem Wege gewinnen.

#### D. Stadt- und Landbevölkerung

Im folgenden soll uns der Faktor "Wohnsitz", d. h. die Frage nach Unterschieden im Geschmack zwischen den in Städten wohnhaften Mitgliedern der Volksbühne einerseits und denen aus den Landgemeinden (unter 2000 Einwohner) andererseits beschäftigen.

Etwa zwei Drittel der kleinen Volksbühnen haben kaum auswärtige Mitglieder; bei den übrigen schwankt deren Anteil zwischen 10 und 20%. Nur die Volksbühne Hanau meldet einen Anteil von zeitweise bis zu 40%.

Die Mitglieder aus den Landgemeinden werden meist durch einen organisierten Omnibus-Zubringerdienst in die Stadt, in der die Volksbühnenvorstellung stattfindet, befördert. Ein gutes Beispiel dafür stellt die Volksbühne Göttingen dar, bei der die Mitglieder zu regionalen Gruppen zusammengefaßt sind. Die Betreuung (Inkasso der Beiträge, Organisation der An- und Abfahrt, Mitgliederwerbung usw.) erfolgt jeweils durch ein Mitglied als Vertrauensperson. Wie die Untersuchung des Soziologischen Seminars<sup>1)</sup> zeigt, hat die Volksbühne hier im Umkreis von 5 bis 10 Kilometern ihr Mitgliederoptimum; eine Entfernung von ca. 20 Kilometern bezeichnet offenbar die äußerste Grenze für die Landbevölkerung. Mitglieder, die weiter entfernt wohnen, kom-

---

einen Einzelfall dar.

1) A. a. O., S. 13 ff.

men für gewöhnlich aus umliegenden Kleinstädten ohne eigenes Ensemble.

Die Streuung im Umkreis von 20 Kilometern ist im übrigen ziemlich gleichmäßig. Setzt man die Größe der Ortschaften und deren Mitgliederzahlen zueinander in Beziehung, so ergibt sich, daß die relative Anzahl der Volksbühnenmitglieder desto höher (nicht, wie zu erwarten wäre, niedriger) liegt, je kleiner die Ortschaft ist. Die dörfliche Gemeinschaft wirkt anscheinend als Kollektiv: Geht das Ehepaar X ins Theater, so "müssen" dies auch die Ehepaare Y und Z tun.<sup>2)</sup>

Sofern die auswärtigen Mitglieder aus der unmittelbaren Nähe der Stadt (bis zu ca. 5 km) kommen, sind in der Regel noch keine Verhaltensunterschiede zu den städtischen Besuchern feststellbar. Bei den Mitgliedern, die von weiterher mit Omnibussen zum Theater gefahren werden, besteht ein solcher zunächst einmal darin, daß sie ein stärkeres Gemeinschaftsgefühl entwickeln als die Stadtbewohner. Das erklärt sich wohl hauptsächlich aus dem Umstand, daß diese Mitglieder von der Busfahrt oder schon von ihrem Wohnort her besser miteinander bekannt sind.

Die Einstellung der Landbevölkerung zum Theaterbesuch ist recht unterschiedlich. Ein Teil fährt gern in die benachbarte Stadt ins Theater, um dort "Anschluß an die Welt" (Volksbühne Tuttlingen) zu finden. Finanzielle Gründe sind dabei von sekundärer Bedeutung. Bei einem anderen Teil dieser Bevölkerungsgruppe ist hingegen die deutliche Neigung erkennbar, "den Städten nicht nachzulaufen" - eine Mentalität, die bis zu einem gewissen Grad zu erklären vermag, weshalb der Anteil der Landbevölkerung bei vielen Volksbühnen verhältnismäßig klein ist. Diese Einstellung darf indessen nicht mit einem generellen Desinteresse am Theater gleichgesetzt werden, denn die in den kleineren Ortschaften gastierenden Wandertruppen und Spielscharen erfreuen sich fast immer eines regen Zulaufs,

---

2) Vgl. die Göttinger Untersuchung, a. a. O., S. 15

allerdings "wohl auch wegen ihres volkstümlichen Charakters...Ferner finden die Vorstellungen für die Volksbühne an Werktagen statt, eine Regelung, die dem Lebensrhythmus der arbeitenden Bevölkerung widerspricht, - für Unterhaltung und Vergnügen sind der Samstagabend und vor allem der Sonntag vorgesehen."<sup>3)</sup>

Als Theaterpublikum zeigen sich diese Mitglieder - es sind übrigens keinesfalls nur Landwirte, sondern oft auch Arbeiter, Handwerker, Postbeamte, Lehrer usw. - sehr viel lebhafter als die Volksbühnenbesucher aus der Stadt; sie passen sich jedoch diesen in Kleidung und Verhalten meist ziemlich rasch an. Nur selten wird von "peinlichem Benehmen" (laute Unterhaltung und Essen während der Vorstellung, unangebrachtes Gelächter u. dgl.) berichtet.<sup>4)</sup> In der Regel handelt es sich dabei um Besucher, die im Sinne unserer Untersuchung zur Gruppe der indifferenten Mitglieder zu rechnen sind oder die der Volksbühne erst seit kurzer Zeit angehören, zuvor jedoch noch nie ein Theater besucht haben.

Soweit also die Mitglieder aus den Landgemeinden nicht schon eine weitgehende Anpassung an das städtische Publikum vollzogen haben - was (zum großen Bedauern der Schauspieler) nach einer gewissen Zeit fast immer zu geschehen pflegt -, äußern sie sich in ihren Reaktionen während der Vorstellung sehr spontan, mitunter "vollkommen undiszipliniert, ohne Rücksicht darauf, ob der Zusammenhang verlorenght" (Volksbühne Georgsmarienhütte). Der Kontakt zwischen der Bühne und diesem Publikum ist entweder sehr schnell hergestellt - oder er erfolgt unter Umständen gar

---

3) Vgl. die Göttinger Untersuchung, a. a. O., S. 19. Inzwischen dürfte sich jedoch eine Verlagerung auf den Freitag- und Samstagabend ergeben haben.

4) Vgl. hierzu Selo (a. a. O., S. 164) über das Volksbühnenpublikum der ersten drei Spielzeiten: Die "Gewohnheiten der Arbeiter zeigen deutlich, daß sie es eben nicht besser verstanden oder daß sie sich auch nicht anders verhalten konnten. Die Frauen wußten nicht, daß man die Hüte im Theater abnimmt. Die Männer wußten nicht, daß man keine geistigen Getränke mit in den Zu-

nicht. Auch die Beifalls- und noch mehr die Mißfallensbeurteilungen dieser Mitglieder außerhalb der Vorstellung, etwa beim Verlassen des Theaters, lassen in der Regel an Deutlichkeit und Entschiedenheit nichts zu wünschen übrig.

Als wesentlichste Unterschiede im ästhetischen Geschmack lassen sich folgende Merkmale fixieren:

- + Die Landbevölkerung neigt stärker zu musikalischen Darbietungen als die städtischen Mitglieder.
- + Das Stadtpublikum scheint im ganzen etwas aufgeschlossener und anspruchsvoller zu sein als die auswärtigen Besucher, bei denen das Bedürfnis nach "leichter Kost" (d. h. nach unterhaltenden Werken) besonders eindeutig dominiert.
- + Die Mitglieder aus den Landgemeinden sind empfänglicher für drastische Darstellungseffekte und weniger kritisch gegenüber einem von den städtischen Besuchern als "primitiv" bezeichneten Aufführungsniveau ("Schmiere") eingestellt. Das zeigt sich insbesondere bei gelegentlichen Wanderbühnenaufführungen.

Bei der Auswahl des Belegmaterials zu jedem dieser drei Punkte wollen wir uns auf einige markante Beispiele beschränken. Schon Brodbeck<sup>5)</sup> vermutet, daß das "Bedürfnis nach musikalischen Darbietungen... gerade in den kulturfernen Gebieten besonders groß" sei. Die Richtigkeit dieser Annahme auch für das gegenwärtige Publikum erhellt schon aus der sich für Besucherorganisationen aller Art ergebenden Notwendigkeit, den "Landrungen" ein vergleichsweise sehr viel stärkeres Kartenkontingent für musikalische Aufführungen einzuräumen. So sehen die Mitglieder der Volksbühne Hildesheim (weniger als 5% Landbevölkerung in einer Spielzeit 6 Schauspiele, eine Studioaufführung (Sprech-

---

schauerraum bringen darf..." usf.

5) A. a. O., S. 122

theater), 2 Opern und 2 Operetten, die des "Landrings" dagegen 4 Schauspiele und mindestens 6 musikalische Werke.<sup>6)</sup> Bei der Volksbühne Hanau ist der Anteil der Landbevölkerung in den letzten Spielzeiten hauptsächlich wegen der nach Ansicht dieser Mitglieder zahlenmäßig zu geringeren Operettenaufführungen zurückgegangen.<sup>7)</sup> Zu einem ähnlichen Ergebnis kommt die Untersuchung des Soziologischen Seminars im Fall der Volksbühne Göttingen. Die drastische Reduzierung des musikalischen (insbesondere des Operetten-) Repertoires unter der Intendanz Hilperts hat bei der Volksbühne eine nicht unerhebliche Einbuße an auswärtigen Mitgliedern zur Folge gehabt.<sup>8)</sup>

Das höhere Anspruchsniveau der städtischen Besucher gegenüber der Landbevölkerung ist ebenfalls eine weitgehend übereinstimmende Angabe. "Anspruchsvolle Spielpläne ziehen anspruchsvolle Theaterbesucher in die Volksbühne...Wir müssen die Stücke sehr stark mischen, um nicht die Landbevölkerung aus der Volksbühne hinauszutreiben" (Volksbühne Hanau). Die auswärtigen Mitglieder haben - wie vielfach auch das Publikum aus der Arbeiterschaft - ein besonders starkes Bedürfnis nach Entspannung und müheloser Unterhaltung (das gilt in erster Linie für die physisch schwer arbeitenden Mitglieder, vgl. S. 103). Eine Ausnahme stellen auswärtige Besucher aus Kreisen der Heimatvertriebenen, die aus Städten mit einer Theatertradition stammen und dasselbst regelmäßige Theaterbesucher waren, dar. Auf dieses erhöhte Unterhaltungsbedürfnis der Landbewohner muß auch die Volksbühne Rücksicht nehmen. Wo immer es angeht, werden ihnen daher gewisse Konzessionen in der Spielplanpolitik gemacht.

Indessen kommt auch nicht jedes Stück, das man unter der Kategorie "Unterhaltungstheater" zu rubrizieren ge-

---

6) Mitteilung der Volksbühne Hildesheim

7) Mitteilung der Volksbühne Hanau

8) Vgl. Untersuchungen zur soziologischen Struktur des Theaterpublikums in Göttingen, a. a. O., S. 17

wohnt ist, bei den auswärtigen Volksbühnenbesuchern gleichermaßen gut an. Vorbedingung für den Erfolg ist, daß das Werk nicht das geistige Fassungsvermögen dieser Mitglieder überfordert. Das aber ist z. B. bei einem Teil der Gesellschaftskomödien, deren Reiz ja nicht unwesentlich auf einem geistreichen Konversationsdialog beruht, der Fall. Hierzu wird von verschiedener Seite mitgeteilt, daß gerade solche Stücke, die bei der Stadtbevölkerung eine besonders lebhaft positive Resonanz zu wecken vermögen, bei den Landbewohnern kaum sonderlich großen Beifall finden, da sie an deren "Verständnis im wesentlichen vorbeigehen" (Volksbühne Lüneburg).

Die Relevanz der Milieugebundenheit, auf die solche Befunde zurückzuführen sein dürften, wird umgekehrt auch in der stärkeren Bevorzugung von Dialektstücken durch die Mitglieder aus den Landgemeinden deutlich. So erfreuen sich beispielsweise Stücke in niederdeutscher Mundart (aber auch dialektgebundene naturalistische Werke) bei den auswärtigen Besuchern der Volksbühnen in Niedersachsen und Schleswig-Holstein oft einer besonders großen Beliebtheit. Ähnliches läßt sich etwa auch für die bayrische Landbevölkerung feststellen. Klassische Dramen dagegen, die von der Stadtbevölkerung fast immer gut aufgenommen werden, und vor allem moderne Werke setzen beim ländlichen Publikum eine sehr starke, mitreißende Darstellung voraus, wenn sie Erfolg haben sollen.

Eine Deutung dieser Befunde hat abermals von den zu meist geringeren Bildungsvoraussetzungen auf dem Lande auszugehen. Die unzulängliche Schulbildung einerseits und die mitunter beträchtliche physische Arbeitsbeanspruchung vieler dieser Mitglieder andererseits schaffen eine ästhetische Disposition, die entschieden zu rein unterhaltenden und emotional befriedigenden Werken tendiert. Nicht zu verkennen sein dürfte bei älteren Mitgliedern eine gewisse "Geschmacksverbildung" (Brodbeck) durch die zahlreichen privaten Wanderbühnen, die insbesondere vor 1933 überall in Deutschland umherzogen und, da sie aus Rentabilitäts-

gründen "auf den ödesten Publikumsgeschmack abgestellt" waren, mit ihren auf niedrigstem Darstellungsniveau dargebotenen Schwänken, Grotesken, Operetten und Singspielen gerade beim Publikum in den Landgemeinden, das meistens keinerlei Vergleichsmaßstäbe hatte, zu einer sowohl im Hinblick auf die theatralischen als auch auf die literarischen Ansprüche nicht zu unterschätzenden "Geschmacksverderbnis" beitrugen.<sup>9)</sup> (Dieser Umstand führte schließlich zur Gründung gemeinnütziger, zum Teil staatlich subventionierter Wanderbühnen. Im Jahre 1930 gab es 25 derartiger Unternehmungen, allein 5 davon wurden vom Volksbühnen-Verband unterhalten, an weiteren 4 war der Verband beteiligt.<sup>10)</sup> )

Musikalische Intentionen und Interessenlagen mögen weitgehend durch den Rundfunk, der im Durchschnitt mehr als 50% Musiksendungen ausstrahlt, gefördert werden. Man wird jedoch gerade bei den Volksbühnenbesuchern aus Landgemeinden hierfür auch den Einfluß der zahlreichen örtlichen Vereinigungen mit musikalischen Zielsetzungen (Gesangsvereine, Kirchenchöre, Posaunenchöre usw.), durch die vielfach eine gewisse musikalische Vorbildung gegeben ist, zumindest aber Wünschen nach musikalischen Veranstaltungen (Operetten und leichten Spielopern vor allem, n i c h t nach Konzerten) Vorschub geleistet wird, in Anschlag zu bringen haben.<sup>11)</sup>

---

9) Vgl. Brodbeck, a. a. O., S. 76 f.

10) Derselbe, daselbst, S. 81. ff.

11) Im Fall der Volksbühne Göttingen wird von einem ländlichen Gruppenbetreuer berichtet, daß er mit den Mitgliedern des von ihm geleiteten Gesangsvereins Opernpartituren studiert habe. Verständnis und Interesse gegenüber derartigen Werken seien dadurch erheblich gefördert worden. Er sei bei musikalischen Veranstaltungen der Volksbühne nie um Kartenabnehmer verlegen gewesen, während dies bei Schauspielaufführungen beinahe den Normalfall darstelle. Vgl. Untersuchungen zur soziologischen Struktur des Theaterpublikums in Göttingen, a. a. O., S. 17 ff.

## E. Konfessionen

Ihrer institutionellen Sinngebung nach ist die Volksbühne von jeher konfessionell und parteipolitisch neutral.<sup>1)</sup> Dennoch sah sich die Organisation seit ihrer Gründung in diesem Punkt Polemiken ausgesetzt, zum einen, weil ihr in den 90er Jahren vorwiegend Gewerkschaftsmitglieder angehörten, die sich der Sozialdemokratischen Partei zumindest gesinnungsmäßig verbunden gefühlt haben dürften, zum anderen, weil zeitweise auch führende Sozialdemokraten (z. B. Franz Mehring) an der Spitze der Volksbühne standen. Diese wurde deshalb von ihren Gegnern gern als sozialdemokratischer Verein abgestempelt<sup>2)</sup>, besonders hartnäckig von den der katholischen Kirche nahestehenden Vertretern der 1919 als eine Art Gegengründung zum Verband der deutschen Volksbühnen-Vereine ins Leben gerufenen Parallelorganisation, dem "Bühnenvolksbund" (nach dem Zweiten Weltkrieg "Bund der Theatergemeinden")<sup>3)</sup>, der die Arbeit des Verbands vor 1933 in manchen Gebieten Süd- und Westdeutschlands auf mannigfache Weise zu erschweren suchte.<sup>4)</sup>

Gegenwärtig ist die Arbeit beider Organisationen, der Volksbühne wie der Theatergemeinde, trotz ihrer unterschiedlichen Grundauffassungen über den Zusammenhang zwischen Kunst und Religion (die Theatergemeinden erstreben für ihre Mitglieder ein "Theater aus christlichem Geist") durch weitgehende Neutralität gekennzeichnet.<sup>5)</sup> Das drückt sich schon in den relativ freundschaftlichen gegenseitigen Beziehungen aus.

Dennoch mag der politische Ruf, der die Volksbühne lange Zeit hindurch verfolgte, noch heute manchen strenggläubigen Katholiken von der Volksbühne fernhalten und den "christlichen" Theatergemeinden zuführen. In diesem Zu-

---

1) Vgl. hierzu die Programme des Verbands der deutschen Volksbühnen-Vereine von 1925 und 1954 sowie die Satzungen von 1929 (§ 2,2) und 1954 (§ 1,2)

2) Vgl. Schöne, a. a. O., S. 43 f.

sammenhang scheint auch die geographische Verteilung der Schwerpunkte beider Bewegungen aufschlußreich zu sein: Während die stärksten Volksbühnenkonzentrationen stets in Nord- und Ostdeutschland waren, befanden sich die Theatergemeinden von jeher in größerer Anzahl im mehr katholischen Süden und Westen Deutschlands.<sup>6)</sup> Tabelle 12 zeigt, daß die Volksbühne unverhältnismäßig viel stärker in Städten mit überwiegend evangelischer als in solchen mit überwiegend katholischer Bevölkerung vertreten ist (77 : 26), wobei auffällt, daß sich in Süddeutschland zumeist nur kleine Volksbühnen-Vereine finden (32 gegenüber 4 mittleren und 3 großen).

Neben diesen, von konfessionellen Voraussetzungen teilweise mitbestimmten Existenzbedingungen der Volksbühne sind Auswirkungen des in Rede stehenden Faktors auch auf die Spielplanpolitik der Vereine feststellbar. So wäre es in einigen Städten, die Amtssitz eines katholischen Bischofs sind (Bamberg, Hildesheim, Münster u. a.), nach Ansicht der dortigen Vereinsleiter weder dem Theater noch der Volksbühne möglich, Stücke, in denen in irgendeiner Form Kritik an Vertretern der Kirche geübt wird, aufzuführen.

---

3) Vgl. Schöne, a. a. O., S. 87 ff. und 101 f.

4) Vgl. Brodbeck, a. a. O., S. 220 ff., 232 ff. und 241

5) Vgl. Schöne, a. a. O., S. 89

6) Derselbe, daselbst, S. 44. - Für diesen Problemzusammenhang stellt auch die Volksbühne Göttingen ein gutes Beispiel dar, die aus fast allen umliegenden Ortschaften Besucher in das Theater in Göttingen (86% evangelische, 14% katholische Bevölkerung) führt. Im benachbarten Duderstadt hat sich jedoch keine Besuchergruppe gebildet. In der Untersuchung des Soziologischen Seminars wird hierzu ausgeführt (S. 14 f.): "Die Kreisgrenze zwischen Duderstadt und Göttingen hebt sich deutlich als trennende Schranke ab. Da sie zugleich eine konfessionelle Grenze ist, dürften aus ihr tiefer liegende Gegensätze sprechen. Anders als in Göttingen und Northeim überwiegt im Kreise Duderstadt das röm.-kathol. Glaubensbekenntnis (fast 80% röm.-kath.). Hier im Eichsfeld, das bis 1802 zu Kurmainz gehörte, ist unter dem Einfluß des "cuius regio, eius religio" das katholische Bekenntnis erhalten geblieben. Wenn die Beziehungen zwischen Göttingen und Duderstadt weniger intensiv sind, als z. B. zwischen Göttingen und Northeim, so hat das sicher auch historische Gründe, die bis in das Zeitalter der Reformation zurückreichen. Der auffallend

TABELLE 12 • Regionale Verteilung der Volksbühnen und die Konfessionszugehörigkeit der Bevölkerung in den Volksbühnen-Städten

|                           | <u>Norddtschl.</u> | <u>Westdtschl.</u> | <u>Süddtschl.</u> | Zeilen-<br>summe |
|---------------------------|--------------------|--------------------|-------------------|------------------|
| Große Volksb.:            |                    |                    |                   |                  |
| evang. ....               | 5                  | 3                  | 2                 | 10               |
| kath. ....                | 0                  | 2                  | 1                 | 3                |
| teils/teils ..            | <u>0</u>           | <u>1</u>           | <u>0</u>          | <u>1</u>         |
|                           | 5                  | 6                  | 3                 | 14               |
| Mittl. Volksb.:           |                    |                    |                   |                  |
| evang. ....               | 9                  | 4                  | 3                 | 16               |
| kath. ....                | 0                  | 0                  | 1                 | 1                |
| teils/teils ..            | <u>0</u>           | <u>2</u>           | <u>0</u>          | <u>2</u>         |
|                           | 9                  | 6                  | 4                 | 19               |
| Kleine Volksb.:           |                    |                    |                   |                  |
| evang. ....               | 20                 | 14                 | 17                | 51               |
| kath. ....                | 0                  | 7                  | 15                | 22               |
| teils/teils ..            | <u>0</u>           | <u>0</u>           | <u>0</u>          | <u>0</u>         |
|                           | 20                 | 21                 | 32                | 73               |
| Volksbühnen<br>insgesamt: |                    |                    |                   |                  |
| evang. ....               | 34                 | 21                 | 22                | 77               |
| kath. ....                | 0                  | 9                  | 17                | 26               |
| teils/teils ..            | <u>0</u>           | <u>3</u>           | <u>0</u>          | <u>3</u>         |
|                           | 34                 | 33                 | 39                | 106              |

Erläuterung: Norddeutschland = Berlin, Bremen, Hamburg, Niedersachsen, Schleswig-Holstein; Westdtschl. = Nordrh.-Westfalen, Hessen; Süddtschl. = Baden-Württ., Bayern, Rheinland-Pfalz (gemeint sind jeweils die Landesverbände) sowie die Volksbühne Saar eV. - evang. = Volksbühnen in Städten mit überwiegend evangelischer Bevölkerung; kath. = Volksbühnen in Städten mit überw. katholischer Bevölkerung; teils/teils = Volksbühnen in Städten, deren Bevölkerung zu annähernd gleichen Teilen evangelischer und katholischer Konfession ist.

---

ren bzw. die Vorstellung eines derartigen Stücks als Gastspiel zu veranstalten. Das gilt nicht nur für so umstrit-

---

geringe Anteil von Stadt und Land Duderstadt am Theaterleben dürfte teilweise ebenfalls daher zu verstehen sein."

tene Schauspiele wie R. Hochhuths Drama "Der Stellvertreter" - dieses Stück wurde mehrfach als Beispiel genannt -, sondern an manchen Orten etwa auch für die Werke Brechts, deren Aufführung in diesen Städten ein schwer einschätzbares und daher vorzugsweise gemiedenes "Risiko" (Volksbühne Bamberg) darstellte; dabei wäre nicht nur dem Einfluß der Kirche, sondern auch der zu gewärtigenden negativen Reaktion eines Teils der Öffentlichkeit Rechnung zu tragen.

Wir haben bislang nur die mehr indirekten Auswirkungen, des Faktors "Konfession" auf die Volksbühne betrachtet und müssen nun danach fragen, in welcher Weise dieser unmittelbar für Geschmack und Geschmacksurteile der Mitglieder von Bedeutung ist. Dies zeigt sich vornehmlich in der Rezeption solcher Stücke, die Fragen der christlichen Religion und ihrer Kirchen zum Gegenstand haben.

Das Arbeiterpublikum der Gründungsjahre neigte in seiner Mehrheit offensichtlich einer recht antikirchlichen Einstellung zu. Darauf läßt etwa die spöttische und fast durchweg verständnislose Aufnahme des Volksstücks "Der Pfarrer von Kirchfeld" von L. Anzengruber (Spielzeit 1891/92) schließen.<sup>7)</sup> Man darf vermuten, daß die politischen und weltanschaulichen Ansichten des Proletariats zu dieser Zeit die Entstehung einer derartigen Haltung begünstigten; sie ist jedenfalls für das Publikum der späteren Jahre bis zur Gegenwart nicht mehr nachweisbar, weder bei einer bestimmten sozialen noch bei einer konfessionellen Publikumsgruppe. Die Mitglieder der von uns untersuchten Volksbühnen scheinen eher den Standpunkt einer gewissen Gleichgültigkeit (jedoch ohne negativen Wertakzent wie 1891) gegenüber dem betreffenden Themenkreis einzunehmen. Fälle, in denen Stücke hauptsächlich wegen ihrer christlichen Thematik starken Anklang fanden<sup>8)</sup> oder aus

---

7) Vgl. Selo, a. a. O., S. 173 f.

8) C. A. Pugets "Un Nommé Judas" bei den Mitgliedern der Volksbühne Cuxhaven z. B., oder D. Fabbris "Im Zeichen des Feuers" bei denen der Volksbühne Baden-Baden. Ein Autor wie P. Claudel ist dagegen auch in katholischen Gegenden nur schwer durchzusetzen. In Passau etwa mußte

ähnlichen Gründen Ablehnung hervorriefen<sup>9)</sup>, sind nur selten mitgeteilt worden.

Die Konfessionszugehörigkeit dürfte einen nur wenig gewichtigen Geschmacksfaktor darstellen. Die Gestaltung einer christlichen Problematik kann bei einem Publikum (unter Umständen begeisterte) Resonanz wecken, sofern es auch dramaturgisch zu fesseln und zu überzeugen vermag; indessen scheint die Ansicht eines Teils der Volksbühnenmitglieder - und zwar beider Konfessionen - eher dahin zu gehen, daß der Bereich des Religiösen ein Tabu darstelle, das das Theater besser nicht (am wenigsten durch kritisch-tendenziöse Darstellungen) berühren sollte. Diese Auffassung ist unter den Mitgliedern aus der Landbevölkerung mit ihrer gegenüber den Groß- und Mittelstädtern vergleichsweise erheblich stärkeren kirchlichen Bindung<sup>10)</sup> offenbar besonders häufig anzutreffen.<sup>11)</sup>

---

die Volksbühne die Aufführung des Dramas "Verkündigung" (L' Annonce faite à Marie) aus den Pflichtvorstellungen "ausklammern, da sich die weit überwiegende Mehrzahl der Mitglieder gegen dieses Stück aussprach" (Monatsberichte der Volksbühne Passau an den Verband für die Spielzeit 1957/58).

- 9) Beispielsweise das Schauspiel "Leben des Galilei" von B. Brecht durch - allerdings nicht sehr zahlreiche - katholische Mitglieder an mehreren Orten. - Vgl. hierzu auch S. 95.
- 10) Vgl. Kirchliches Handbuch. Amtliches statistisches Jahrbuch der Katholischen Kirche Deutschlands. 1957 - 61. Hg. F. Groner. Köln 1962, S. 504
- 11) Mitteilung der Volksbühne Georgsmarienhütte u. a.



## KAPITEL IV: ABHÄNGIGE VARIABLE GESCHMACKSFAKTOREN

Abschließend sollen die Faktoren untersucht werden, die der aktiven Einflußnahme der einzelnen Volksbühnen unterliegen, jedoch ebenfalls gemäß den lokalen Gegebenheiten differieren. Hierzu zählen wir erstens die von vielen Vereinen herausgegebenen eigenen Zeitschriften und zweitens die häufig geübte mündliche Aufklärungs- und Erziehungsarbeit.

### A. Vereinszeitschriften

Die pädagogischen Bemühungen der Volksbühne beschränkten sich nach ihrer Gründung zunächst auf Einführungsvorträge und Diskussionsabende. Als dem Verein jedoch seitens der wilhelminischen Behörden in zunehmendem Maße Schwierigkeiten bereitet wurden, verzichtete man 1892 auf diese Veranstaltungen und brachte stattdessen eine vereinseigene Zeitschrift heraus. Sie wurde zum Preis von 10 Pfennigen abgegeben und enthielt neben den Einführungen in die gespielten Stücke noch eine Reihe interessanter literarischer Artikel, Anzeigen usw.<sup>1)</sup> Sie wurde von etwa der Hälfte aller Mitglieder regelmäßig gekauft.

Unter dem Vorsitz Willes hieß das Blatt "Freie Volksbühne", später, als Mehring Vorsitzender war, "Die Volksbühne".

Wille und seine Mitarbeiter (Heinrich Hart, Wilhelm Bölsche u. a.) beurteilten die in den Einführungen besprochenen Stücke zum Teil auch unter sozialkritischem Aspekt, vorwiegend jedoch im Hinblick auf ihre literarische Bedeutung. Franz Mehring dagegen, der die Einführungen fast ausschließlich selbst schrieb, betrachtete Inhalt und Entstehung der Stücke nur mehr historisch-materialistisch. Das mochte angehen, solange es sich um Stücke handelte, die den Tendenzen der Sozialdemokratie entsprachen.

---

1) Vgl. hierzu und zum folgenden Selo, a. a. O., S. 147 ff.

Wo dies jedoch nicht der Fall war und Mehring sich etwa genötigt sah, historisch bedingte "Fehlurteile" oder mangelnde intellektuelle Konsequenz und Schärfe des betreffenden Dichters anzunehmen, konnte eine derartige "Prokustes-Methode" (Selo) schwerlich geeignet erscheinen, den Mitgliedern ein adäquates Verständnis dieser Kunstwerke zu erschließen. Sie blieb daher auch nicht ohne Widerspruch in der Öffentlichkeit, mochte jedoch - darauf läßt etwa die große Beliebtheit der Zeitschrift schließen - unter den gegebenen Umständen im Sinne der sozialdemokratischen Mitglieder durchaus folgerichtig sein. Gegenüber dem Vorwurf, seine Besprechungen kämen einer "Vergewaltigung der individuellen Auffassung" gleich<sup>2)</sup>, verteidigte sich Mehring mit dem Argument: Das "Selbstdenken unserer Mitglieder wird dadurch nicht gehindert, sondern gerade gefördert, wenn ihnen die Möglichkeit geboten wird, sich an Hand der ihrer Klasse eigentümlichen Geschichtsauffassung über die Stellung der dargestellten Stücke in der Weltliteratur zu unterrichten..."<sup>3)</sup>

Mehring's publizistische Methode stellt freilich einen Sonderfall dar, der später kaum Schule machte. Die Institution einer Vereinszeitschrift wurde dagegen von sehr vielen Volksbühnen, die nach dem Ersten Weltkrieg überall im Reich gegründet wurden, übernommen.<sup>4)</sup> Sie gilt den Volksbühnen auch heute als schwer entbehrliches Instrument einer Einflußnahme auf die Mitglieder. Die Funktionen eines solchen Vereinsorgans, sofern es nicht lediglich als Mitteilungsblatt dient, lassen sich etwa wie folgt angeben: Einführungsartikel über die zu spielenden Stücke, Kritiken, grundsätzliche Artikel über die Idee sowie Berichte über Einzelheiten der Volksbühnenbewegung, Spielplanankündigungen, Auseinandersetzungen mit der Ortspresse, Glossen, Illustrationen, Werbung usw.<sup>5)</sup> Dadurch, daß

---

2) Lily v. Gizycki in: Ethische Kultur, 1. Jg., Nr. 41 (nach Selo, a. a. O., S. 150)

3) In: Die Volksbühne, Oktoberheft 1893 (nach Selo, a. a. O., S. 150)

4) Zur Vereinspresse im Reich vgl. Brodbeck, a. a. O., S. 170 ff.

die Blätter Anzeigen der Privatindustrie und des Einzelhandels enthalten, können sie zumeist finanziert und den Mitgliedern kostenlos abgegeben werden.

Viele Volksbühnenleiter schreiben die Vereinszeitschrift, die in der Regel monatlich erscheint, noch heute allein. Das ist schon deshalb wichtig, weil das Blatt gerade bei den kleinen Vereinen sehr genau auf die lokalen Publikumsgegebenheiten zugeschnitten sein muß. Aus diesem Grunde wird von einer Reihe von Vorsitzenden die mitunter aus finanziellen Erwägungen heraus propagierte Zusammenlegung mehrerer Blätter bestimmter regionaler Bereiche abgelehnt.

Das Bestreben der Volksbühnen geht nach allgemeiner Mitteilung dahin, die Mitglieder nicht ausschließlich mit dem Inhalt vertraut zu machen, sondern vor allem die Problematik des aufgeführten Werks und seine künstlerische Eigenart zu umreißen und es in den Rahmen seiner kulturellen und historischen Voraussetzungen zu stellen. Man ist dabei bemüht, die Einführungsartikel so abzufassen, daß sie "ein gebildeter Mensch mit Interesse liest" (Volksbühne Hanau), daß sie aber darüber hinaus für alle, auch weniger "gebildete" Volksbühnenbesucher verständlich, klar, eindringlich und angenehm lesbar sind.

Der Umstand, daß verschiedenartige Mitgliedergruppen gleichzeitig angesprochen werden müssen, bedingt gewisse Schwierigkeiten. Während die Gruppe des Mitgliederkerns und die der interessierten Mitglieder informiert und zu eigenem Denken angeregt werden soll, ist es bei den indifferenten Mitgliedern oft wichtiger, über die Aufführung hinaus negative Vorurteile, insbesondere gegenüber modernen Werken, abzutragen und nach Möglichkeit eine gesteigerte Erwartungsspannung hinsichtlich des Stücks zu erzeugen.

---

5) Vgl. auch Schöne, a. a. O., S. 18; ferner Schmid, a. a. O., S. 96

Als sehr bedeutsam kann sich die geschmackliche Beeinflussung der Mitglieder durch die Zeitschrift auch erweisen, wenn es gilt, einer Voreingenommenheit, die durch ablehnende Rezensionen in der Lokalpresse verursacht wurde, entgegenzuwirken. Das mag ein Beispiel der Volksbühne in Konstanz verdeutlichen. Hier war in der Spielzeit 1961/62 das Drama "Montserrat" des Algeriers E. Robles aufgeführt worden und hatte eine recht unterschiedliche Publikumsaufnahme gefunden - nicht zuletzt wegen der negativen Rezensionen in der (einer am Ort einflußreichen politischen Partei nahestehenden) Presse, die das Stück als "nicht mehr aktuell" ablehnte. Unter Hinweis auf diese Pressestimmen weigerte sich ein großer Teil der Volksbühnenbesucher, Karten für dieses Stück abzunehmen. Erst als in den "Monatsblättern" eine eindringliche Würdigung des Werks erschien<sup>6)</sup>, ließen die Beschwerden über die bevorstehende Aufführung nach, und nach der Vorstellung zeigte sich die Mehrzahl der Mitglieder sogar tief beeindruckt.<sup>7)</sup>

Im Fall der Volksbühne Konstanz, die erst seit wenigen Jahren wieder besteht und mit anderen - örtlich vielfach angesehenen - Besucherorganisationen bzw. -organisationsformen<sup>8)</sup> in starker Konkurrenz steht, hätte sich der Druck seitens der durch die Presse beeinflussten Mitglieder unter Umständen auf die Existenz des Vereins auswirken können. An anderen Orten, an denen die Volksbühne stärker verankert ist, hält sich der Einfluß der lokalen Theaterkritik jedoch in relativ engen Grenzen, da die Mitglieder durch die Besuchsverpflichtung auch mit solchen Stücken konfrontiert werden, die sie sich aus dem einen oder anderen Grunde freiwillig nicht angesehen hätten.

Der stärkste geschmacksbildende Einfluß der Vereinszeitschrift wird für Werke der Moderne, die auch bei den

---

6) Vgl. Die Kulturgemeinde. Monatsblätter der Volksbühne Konstanz, 3. Jg., Okt. 1961, Heft 2, S. 9 f.

7) Mitteilung der Volksbühne Konstanz

8) Städtische Jugendringe, Besucherringe der Gewerkschaften, Theaterabonnement usw.

interessierten Mitgliedern bei ihrer Ankündigung nicht selten auf Skepsis und sogar Ablehnung stoßen, mitgeteilt. Gerade diese Mitglieder (neben denen des Mitgliederkerns) lesen jedoch die Zeitschrift nach allgemeiner Beobachtung mit besonders großer Aufmerksamkeit, so daß hier die Beeinflussung am ehesten gelingt. Immer wieder wird berichtet, daß bestimmte moderne Schauspiele ohne eine gezielte Vorbereitung in der Volksbühnenzeitschrift den meisten Mitgliedern nicht - oder doch nicht ohne das Risiko einer größeren Zahl von Abmeldungen - hätten dargeboten werden können.

### B. Mündliche Aufklärungsarbeit, Vorträge, Diskussionen

Die ursprüngliche Form der Einziehung der Mitgliedsbeiträge war die "Hauskassierung", die zugleich dem Zweck diente, den Kontakt zu den Mitgliedern aufrechtzuerhalten, ihre Vereinstreue zu fördern, sie über die Idee der Bewegung aufzuklären, Meinungsverschiedenheiten auszuräumen und - nicht zuletzt - sich mit jedem einzelnen Mitglied über den Spielplan zu verständigen und dabei möglichst die Aufgeschlossenheit, das Verständnis, zumindest die Verständnisbereitschaft gegenüber häufiger beanstandeten Stückgattungen zu wecken.

Diese Form der Beitragseinziehung und die mit ihr verbundene Methode der pädagogischen Beeinflussung wird auch heute noch von einer Reihe kleinerer Volksbühnen angewandt, muß jedoch in zunehmendem Maße durch Beitragsüberweisung (Giro, Postscheck, Zahlkarte) ergänzt, wo nicht gar völlig ersetzt werden, da es den Volksbühnen an willigen und vor allem an geeigneten Kräften für diese Aufgabe fehlt.<sup>1)</sup> Auf der anderen Seite sind sich viele Vereinsleiter über den großen Wert und die Möglichkeiten dieses ständigen persönlichen Kontakts und die Erfolge, die hinsichtlich der kulturellen Erziehung der Mitglieder dadurch

---

1) Vgl. Schöne, a. a. O., S. 68

zu erreichen sind, durchaus im klaren. Sie halten deshalb, wo es irgend möglich erscheint, an der "Hauskassierung", wenigstens teilweise<sup>2)</sup>, fest, auch wenn dies mit einer erheblichen zusätzlichen Belastung für sie selbst verbunden ist. Hierin drückt sich ein Idealismus aus, zu dem sich insbesondere noch einige ältere Volksbühnenvorsitzende, die schon vor 1933 in der Volksbühnenarbeit tätig waren, bekennen. Die Resultate dieses starken persönlichen Engagements zeigen sich zumeist in einem vergleichsweise hohen Spielplanniveau und in ständig steigenden Mitgliederzahlen.<sup>3)</sup>

Eine weitere Möglichkeit der Beeinflussung des Geschmacks durch mündliche Aufklärungsarbeit ist mit der Veranstaltung von Vorträgen durch die Volksbühne gegeben. Sie finden meist einige Tage vor der betreffenden Aufführung statt, werden jedoch für gewöhnlich schlecht besucht, da die meisten Mitglieder berufstätig sind und wenig Interesse am Besuch einer abendlichen Veranstaltung, die sie nicht unmittelbar berührt, zeigen. Es sind meist Angehörige des Mitgliederkerns, die sich zu solchen Vorträgen finden, zumal wenn es sich um die Erörterung eines modernen Stücks handelt. Eine stärkere Beteiligung auch durch andere Mitgliedergruppen bewirkt mitunter die Ankündigung des Vortrags einer überregional bekannten Persönlichkeit des Kulturlebens.

Einige Vereine lassen der Vorstellung selbst eine kurze mündliche Einführung vorausgehen, die teils vom Intendanten oder Dramaturgen des Theaters, teils auch vom Leiter der Volksbühne vorgenommen wird. Der Vorteil dieses Verfahrens liegt darin, daß alle (oder so gut wie alle) Mitglieder erreicht werden können; sein Nachteil ist einmal in dem Umstand zu erblicken, daß ungleichartige Mitglie-

---

2) So wird bei der Volksbühne Erlingen der Beitrag noch zu 85% auf dem Wege der "Hauskassierung" eingezogen.

3) Ein gutes Beispiel hierfür ist die Volksbühne Uelzen, die unter der Leitung ihres Vorsitzenden B. Zühlsdorff eine Steigerung des Mitgliederbestands von 164 im Mai 1958 auf 684 im Dezember 1963 erzielen konnte.

dergruppen gleichzeitig (und damit ungezielt) angesprochen werden müssen, zum andern darin, daß es hierbei noch mehr als beim persönlichen Gespräch auf eine geeignete Persönlichkeit, die einen ebenso fesselnden wie informativen Vortrag zu halten vermag, ankommt. Fehlt sie, so kann die Einführung leicht als lästig und überflüssig empfunden werden.<sup>4)</sup>

Einen wichtigen Faktor der Geschmacksbildung stellen ferner die Diskussionen dar. Sie können sich spontan ergeben, im Betrieb, in der Geschäftsstelle, in der Vorstellungspause oder etwa am Schluß der Aufführung; sie können aber auch von der Volksbühne organisiert sein. Dabei wäre beispielsweise an die Mitgliederversammlungen oder an öffentliche Diskussionsabende, Podiumsgespräche u. ä. zu denken. Auch sie werden oft nur schwach besucht, üben aber eine nachhaltige Wirkung, vor allem auf die Apperzeptionsfähigkeit der Mitglieder, die sich an den Gesprächen aktiv beteiligt haben. Auf solchen Diskussionsabenden konnten bei einer ganzen Reihe von Volksbühnen schwierige moderne Werke auch den Angehörigen der älteren und mittleren Jahrgänge nahegebracht werden.

Eine gesteigerte Wirkung wird erreicht, wenn die Diskussionsabende regelmäßig veranstaltet werden und wenn nach Möglichkeit auch Kräfte des örtlichen Theaters daran teilnehmen. Dies ist z. B. bei der Volksbühne Konstanz der Fall, bei der sich die Mitglieder nach jeder Vorstellung für die Volksbühne mit den Schauspielern zusammenfinden, um über Stück und Aufführung zu diskutieren. Durch die Anwesenheit von Kräften des Theaters wird die Zugkraft solcher Abende beträchtlich erhöht, und die Folge ist ein starker persönlicher Eindruck und eine Steigerung des Verständnisses und Interesses auch bei den Mitgliedern, die dem Theater ursprünglich nicht mit sehr großer Anteilnahme gegenüberstanden.

---

4) Vgl. S. 43, Fußnote 27

Die Entstehung spontaner Diskussionen läßt sich vor allem in Landgemeinden und Kleinstädten beobachten. Hier pflegen solche Gespräche auch besonders intensiv zu sein und gegebenenfalls Wochen hindurch anzudauern.<sup>5)</sup> Im allgemeinen ist dabei festzustellen, daß moderne Problemstücke, die zumeist Hauptgegenstand dieser Diskussionen sind, zwar bei der Aufführung unmittelbar besser aufgenommen werden, wenn sie eine angedeutete Lösung enthalten, daß aber Stücke, in denen die Probleme lediglich aufgezeigt werden, ungleich heftiger diskutiert werden und auch länger nachwirken. "Man sucht...unbewußt selbst nach Lösungen, wenn auch vielleicht nicht gern" (Volksbühne Georgsmarienhütte). Die Wirkung eines Problemstücks - so ließe sich im Hinblick auf diesen Sachverhalt hypothetisch formulieren - ist unter anderem umso stärker, je mehr Auslegungsmöglichkeiten es zuläßt und damit sowohl das Theater als auch das Publikum zu einer eigenen, ihm adäquat erscheinenden Lösung auffordert.

Als letztes haben wir auf die Möglichkeit der optischen Vergegenwärtigung hinzuweisen, um die sich einige Volkstheater-Vereine durch Theaterführungen und Ausstellungen (in Baden-Baden wurden z. B. einmal die Dekorationen und Kostüme der in der betr. Spielzeit aufgeführten Stücke gezeigt) bemühen. Zwar ist auch hier ein zahlenmäßig oft nur kleiner Kreis zu erreichen, jedoch scheint dieser "Anschauungsunterricht" nach Erfahrung der Vereinsleiter ebenfalls bis zu einem gewissen (von uns freilich nicht fixierbaren) Grade geeignet zu sein, die Erlebnisfähigkeit und Empfänglichkeit für das Phänomen "Theater" bei interessierten Mitgliedern zu vertiefen.

---

<sup>5)</sup> Von wochenlangen Diskussionen über die Stücke "Andorra" (M. Frisch), "Die Spieldose" (G. Kaiser) und "Die Katze auf dem heißen Blechdach" (T. Williams) berichtet beispielsweise die Volksbühne Uelzen.

## SCHLUSSBEMERKUNG

Wir bringen damit die Erörterung der für das Publikum der kleinen Volksbühnen-Vereine relevanten Geschmacksfaktoren zum Abschluß. Es scheint uns geboten, noch einmal daran zu erinnern, daß bei Sachverhalten wie den von uns untersuchten in der Regel mehrere Komponenten unterschiedlichen Gewichts zusammenspielen, so daß eine isolierende Betrachtung letztlich nur statthaft sein mag, wenn zugleich immer auch der Gesamtzusammenhang und die Möglichkeit von Interdependenzverhältnissen im Auge behalten wird. Das erschwert die Aufgabe erheblich, jedoch ließe sich im Prinzip auch dieser Problemkomplex einer befriedigenden Lösung zuführen, etwa durch demoskopische Analysen, gruppendynamische Experimente und andere angemessene Forschungsmittel. Da uns solche nicht zur Verfügung standen, hatten wir unsere Erwartungen von vornherein auf ein bescheidenes Maß zu reduzieren, und es konnte nicht ausbleiben, daß wir im Verfolg unseres Weges immer aufs neue der nur begrenzten Tragweite unserer Methode und der Notwendigkeit exakter empirischer Erhebungen ansichtig wurden. Damit aber fanden wir uns in jenem Gedanken bestätigt, von dem wir unseren Ausgangspunkt nahmen: daß nämlich die Wissenschaft vom Theater auf die Dauer ohne eine fundierte Publikumsforschung ebensowenig wird auskommen können, wie das Theater des Publikums zu entraten vermag.



## LITERATURVERZEICHNIS

- Bab, J.: Wesen und Weg der Berliner Volksbühnenbewegung. Berlin 1919
- : Das Theater im Lichte der Soziologie. Berlin 1931
- Boll, I.: Erziehung zum Theater - Erziehung durch Theater. In: Dramaturgische Gesellschaft eV., Jahresband 1961
- Boulboulle, H.: Der Arbeiter und das Theater - heute. In: Die Volksbühne. Zeitschrift der Volksbühne Hannover eV., 12. Jg., Heft 12, Juli 1961
- Briefs, G.: Das gewerbliche Proletariat. In: Grundriß der Sozialökonomik. IX. Abteilung, 1. Teil. Tübingen 1926
- Brodbeck, A.: Handbuch der deutschen Volksbühnenbewegung. Berlin 1930
- Croner, F.: Der Angestellte von heute. In: Der Angestellte zwischen Arbeiterschaft und Management. Internationale Tagung der Sozialakademie Dortmund. Hg. H. Bayer. Berlin 1961
- Dreyfuss, C.: Beruf und Ideologie der Angestellten. München u. Leipzig 1933
- Eberhard, F.: Der Rundfunkhörer und sein Programm. Berlin 1962
- Freie Kunst im freien Staat. In: Die Deutsche Bühne. 5. Jg., Nr. 11
- Frenzel, H. A.: Theaterwissenschaft. In: Universitas litterarum. Hg. W. Schuder. Berlin 1955
- Geiger, M.: Beiträge zur Phänomenologie des ästhetischen Genusses. Halle 1922
- Graff, S.: Taktik des Theaters. In: Das Manuskript. Handbuch für Autoren. Wilhelmshaven 1954
- Groos, K.: Der aesthetische Genuss. Gießen 1902
- Hauser, A.: Sozialgeschichte der Kunst und Literatur. München 1953
- Heimann, B.: Über den Geschmack. Berlin u. Leipzig 1924
- Hofstätter, P. R.: Gruppendynamik. Kritik der Massenpsychologie. Hamburg 1957
- : Einführung in die Sozialpsychologie. Dritte, neu bearbeitete Auflage. Stuttgart 1963
- Kindermann, H.: Theater und Nation. Leipzig 1943
- Kirchliches Handbuch. Amtliches statistisches Jahrbuch der Katholischen Kirche Deutschlands. 1957 - 61. Hg. F. Groner. Köln 1962
- Kogon, E.: Standort und Rolle der Industrieangestellten in Wirtschaft und Gesellschaft. In: Schriftenreihe der Industriegewerkschaft Metall. Bd. 29. Frank-

furt a. M. 1956

- Kracauer, S.: Die Angestellten. Frankfurt a. M. 1930
- Kuin, P.: Schichtenbildung in der modernen Gesellschaft. In: Der Angestellte zwischen Arbeiterschaft und Management. Internationale Tagung der Sozialakademie Dortmund. Hg. H. Bayer. Berlin 1961
- Le Bon, G.: Psychologie der Massen. (Paris 1895) Stuttgart 1953
- Lederer, E. und Marschak, J.: Der neue Mittelstand. In: Grundriß der Sozialökonomik, IX. Abteilung, 1. Teil. Tübingen 1926
- Lederer, E.: Die Umschichtung des Proletariats. In: Angestellte und Arbeiter. Hg. Allgemeiner Freier Angestelltenbund. Berlin 1928
- Lieber, H. J.: Theater. In: Wörterbuch der Soziologie. Bd. X. Stuttgart 1956
- Mierendorf, M.: Einführung in die Kunstsoziologie. Köln 1957
- : Zur Typologie der Vorurteile über Kunst und Kunstleben. In: Kunstpflege, Heft 10. 1958
  - : Soziologie des Theaters. In: Handwörterbuch der Sozialwissenschaften. Bd. X. Stuttgart/Tübingen/Göttingen 1959
  - : Lebt das Theater? Der Wicclair-Test. Berlin 1960
- Muth, L.: Mehr Bücher - weniger Leser? In: Börsenblatt für den Deutschen Buchhandel. Frankfurter Ausgabe, 9. Jg., Nr. 71, 3. September 1963
- Nestriepke, S.: Die Kommunalisierung des Theaters mit besonderer Berücksichtigung der Verhältnisse Berlins. Vortrag anlässlich der Generalversammlung der Freien Volksbühne in Berlin am 8. Mai 1919. Berlin o. J.
- : Die Theaterorganisation der Zukunft. Volksbühnenbewegung und Sozialisierung des Theaters. Berlin 1921
  - : Das wandernde Theater. Bilder aus der Praxis der Wanderbühnen des Volksbühnenverbandes. Berlin o. J.
  - : Der moderne Theaterbetrieb. Berlin o. J.
  - : Geschichte der Volksbühne Berlin. I. Teil: 1890 bis 1914. Berlin 1930
  - : Der Weg zur Volksbühne. Nach einem Vortrag vor dem 13. Volksbühnentag in Hamburg. Berlin 1948
  - : Neues Beginnen. Die Geschichte der Freien Volksbühne Berlin 1946 bis 1955. Berlin 1956
- Nestriepke, S. u. a.: Theater und Jugend. Drei Vorträge, gehalten auf dem 15. Volksbühnentag am 15. Juni 1952 in Hannover. Berlin o. J.

- Neundörfer, L.: Die Angestellten. Neuer Versuch einer Standortbestimmung. Stuttgart 1961
- Niessen, C.: Handbuch der Theater-Wissenschaft. Bd. I, 1. Emsdetten 1949
- Noelle, E.: Umfragen in der Massengesellschaft. Hamburg 1963
- Park, R. E.: Masse und Publikum. Eine methodologische und soziologische Untersuchung. Diss. Univ. Bern. Bern 1904
- Piscator, E.: Das Politische Theater. Neu bearbeitet von F. Gasbarra. Hamburg 1963
- Poerschke, K.: Das Theaterpublikum als soziologisches und sozialpsychologisches Phänomen. Diss. Univ. Köln. Emsdetten 1951
- Reich, H.: Der Mimus. Berlin 1903
- Rischbieter, H.: Das deutsche Theater und sein Publikum. In: Theater heute. 6. Jg. Nr. 2. 1965
- Sauermann, C. W.: Kritik und Publikum. Untersuchungen zur Soziologie des Theaters. Diss. Univ. Köln. Emsdetten 1935
- Schaefer, H. J.: Fernsehen und Theater. In: Dramaturgische Gesellschaft eV., Jahresband 1961
- Schneider, H.: Über Entstehung, Träger und Wesen des Neuen in der Geschichte der Dichtkunst. Tübingen 1950
- Schöne, A.: Genossenschaftsartige Vereinigungen der Theaterbesucher. Eine unternehmensmorphologische Analyse. Göttingen 1960
- Schöne, B.: Schauspiel und Publikum. Diss. Univ. Frankfurt. Frankfurt a. M. 1927
- Schücking, L. L.: Soziologie der literarischen Geschmacksbildung. Dritte, neu bearbeitete Auflage. Bern und München 1961
- Selo, H.: Die "Freie Volksbühne" in Berlin. Geschichte ihrer Entstehung und ihre Entwicklung bis zur Auflösung im Jahre 1896. Diss. Univ. Erlangen. Berlin 1930. (Im gleichen Jahr und am gleichen Ort unverändert erschienen unter dem Titel: "Die Kunst dem Volke". Problematisches aus den Jugend und Kampfjahren der berliner Volksbühne.)
- Teesing, H. P. H.: Das Problem der Perioden in der Literaturgeschichte. Groningen 1949
- Verband der deutschen Volksbühnen-Vereine eV.: Die deutsche Volksbühnenbewegung. Programm und Satzung. Schriften des Verbandes der deutschen Volksbühnen-Vereine, Heft 7. Berlin o. J.
- : Anschriftenverzeichnis der angeschlossenen Volksbühnen (1963)
  - : Der 21. Volksbühnentag. Tagung des Verbandes der

deutschen Volksbühnen-Vereine eV. Augsburg 1964.  
Schriften des Verbands der deutschen Volksbühnen-Vereine, Heft 11. Berlin 1964

- : Monatsberichte der Volksbühnen-Vereine an den Verband (Spielzeiten von 1950/51 bis 1962/63)

Voigt, R.: Theater und Volksbühne. In: Der 21. Volksbühnentag. Tagung des Verbandes der deutschen Volksbühnen-Vereine eV. Augsburg 1964. Berlin 1964

Wagener, M.: Die Wirkungen des Theaters auf die Öffentlichkeit. Eine Untersuchung zur Soziologie des Theaters. Diss. Univ. Heidelberg. Heidelberg 1948 (Manuskript)

Weil, R.: Das Berliner Theaterpublikum unter A. W. Ifflands Direktion. Berlin 1932

Wilcke, J.: Das Lessing-Theater in Berlin unter Oscar Blumenthal. Diss. Univ. Berlin. Berlin 1959

Zeitschriften, Mitteilungsblätter, Broschüren, Prospekte sowie mündliche und handschriftliche Auskünfte der Volksbühnen-Vereine

#### Unveröffentlichtes Material:

Institut für angewandte Sozialwissenschaften in Hannover: Daten zur soziologischen Struktur des Theaterpublikums in Hannover aus einer Kommunalumfrage im Jahre 1960

Soziologisches Seminar der Georg-August-Universität Göttingen: Untersuchungen zur soziologischen Struktur des Göttinger Theaterpublikums. Unveröffentlichtes Manuskript über eine Erhebung im Jahre 1952

Umfragen der Volksbühnen in Frankfurt a. M., Hannover, Regensburg, Tuttlingen, Ulm u. a. bei ihren Mitgliedern (zum Teil in den jeweiligen Vereinszeitschriften veröffentlicht)

## Lebenslauf

Am 8. Juli 1937 wurde ich als Sohn des Verwaltungsbeamten Erwin Bochow in Berlin-Charlottenburg geboren.

Ich besuchte die Grundschule in Charlottenburg und, nach Abschluß des siebten Schuljahres, die Erich-Hoepner-Schule (vormals Charlottenburger Gymnasium), wo ich am 1. März 1957 die Reifeprüfung ablegte.

Nachdem ich im Sommersemester 1958 Vorlesungen und Seminare an der Deutschen Hochschule für Politik besucht hatte, wurde ich im Wintersemester 1958/59 an der Philosophischen Fakultät der Freien Universität Berlin immatrikuliert und studierte daselbst Theaterwissenschaft, Germanistik und Publizistik. Ich nahm an den Vorlesungen, Übungen und Seminaren der Professoren Baumgart, Knudsen, Raeck, Catholy, Hass, Emrich, de Boor, Gruenter, Eberhard und Dovifat teil.

Die Vorarbeiten zu meiner von Professor Wolfgang Baumgart angeregten Dissertation begannen im Wintersemester 1962/63.





